

ISSN 2317-2096

ALETRIA

Revista de Estudos de Literatura

Cultura e
espaço público

In honor of Graciela Ravetti

v. 31 n. 4

OUT-DEZ. 2021



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: Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; Subcoordenador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes; Docentes: Anna Palma, Cláudia Campos Soares, Elcio Loureiro Cornelsen, Luiz Fernando Ferreira Sá, Marcel de Lima Santos, Maria Zilda Ferreira Cury, Rômulo Monte Alto, Sabrina Sedlmayer, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Teodoro Rennó Assunção; Discentes: Maíra Borges Laranjeira, Maria Silvia Duarte Guimarães, Nicole Alvarenga Marcello; 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

Graciela Ravetti (FALE/UFMG)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (FALE/mUFMG)

Kátia da Costa Bezerra (DSP/University of Arizona)

CAPA

Fotografia: Willian Luiz

Produção: Stéphanie Paes

SECRETARIA

Setor de Publicações

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

André de Souza Pinto, Carolina Sueto Moreira, Elinara Santana, Victoria Abreu Viana

DIAGRAMAÇÃO

Naila França Eleutério

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



CULTURA
E ESPAÇO PÚBLICO



31 n. 4

OCT.-DEZ. 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.letras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

A LITERATURA E O NOSSO COTIDIANO: UMA INTRODUÇÃO PARA A *ALETRIA*

Graciela Inés Ravetti

Kátia Bezerra

Tereza Virgínia R. Barbosa 9

FOREWORD

Graciela Inés Ravetti

Kátia Bezerra

Tereza Virgínia R. Barbosa 23

NOTA DOS EDITORES

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre 25

DOSSIÊ: CULTURA E ESPAÇO PÚBLICO

ESPAÇO, MEMÓRIA E CULTURA: TRÂNSITOS NARRATIVOS EM PAULO LINS E NEI LOPES

*SPACE, MEMORY AND CULTURE: NARRATIVE TRANSITS IN PAULO LINS AND
NEI LOPES*

Paulo Cesar Silva de Oliveira 29

**SLAM E O DIREITO À CIDADE: NOTAS A PARTIR DO SLAM DA
GUILHERMINA E DO SLAM RESISTÊNCIA**

***SLAM AND THE RIGHT TO THE CITY: NOTES FROM SLAM DA GUILHERMINA
AND SLAM RESISTÊNCIA***

Vima Lia de Rossi Martin

André de Godoy Bueno 51

**A ARTE MEMORIALÍSTICA DE ÓSCAR MUNÓZ E DORIS SALCEDO:
REESCRITA DE NARRATIVAS OUTRAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS**

***THE MEMORIALISTIC ART OF ÓSCAR MUNÓZ AND DORIS SALCEDO:
REWRITING OTHER NARRATIVES IN PUBLIC ESPACES***

Angela Guida

Miguel Angel Ariza Benavides 73

**A MUDANÇA DA ESFERA PÚBLICA BRASILEIRA NA “TEORIA DO
MEDALHÃO”, DE MACHADO DE ASSIS**

***THE TRANSFORMATION OF THE BRAZILIAN PUBLIC SPHERE IN MACHADO
DE ASSIS’ “THEORY OF MEDALLION”***

Felipe Moralles e Moraes 97

**ESPAÇO PÚBLICO E ROMANCE COMO TEXTUALIDADES COEXTENSIVAS
*PUBLIC SPACE AND NOVEL AS COEXTENSIVE TEXTUALITIES***

Igor Ximenes Graciano 119

**DUARTE GALVÃO, FEIÇÕES POÉTICAS DE UM “HETERÔNIMO
GUERRILHEIRO”**

DUARTE GALVÃO, POETIC FEATURES OF A “GUERRILLA HETERONYM”

Luciana Brandão Leal 139

**NORDESTE DESCENTRALIZADO: SOBRE ALGUMAS FIGURAS DA POESIA
CONTEMPORÂNEA**

***DECENTRALIZED NORTHEAST: ABOUT SOME FIGURES OF CONTEMPORARY
POETRY***

Carolina Anglada 163

**POR BARES, MUSEUS E CEMITÉRIOS: HETEROTOPIAS DA RESISTÊNCIA
EM BACURAU**

***AMONG BARS, MUSEUMS AND CEMETERIES: HETEROTOPIAS OF RESISTANCE
IN BACURAU***

Júnior Vilarino 187

**NAMING PERFORMATIVITY ON TWITTER: ANTIRACIST FEMINIST
COUNTERPUBLICS IN BRAZIL**

***A PERFORMATIVIDADE DO NOMEAR NO TWITTER: CONTRAPÚBLICOS
DIGITAIS ANTIRRACISTAS E FEMINISTAS NO BRASIL.***

Alejandra Josiowicz 209

VARIA

**PARA OS CONCEITOS DE “POETA” E “POESIA” NAS POÉTICAS
RETÓRICAS DO SÉCULO XVI**

***TOWARDS THE CONCEPTS OF “POET” AND “POETRY” IN SIXTEENTH
CENTURY RHETORICAL POETICS***

Matheus de Brito 241

EL DIARIO DE MARÍA SÁEZ: UNA MIRADA POÉTICA SOBRE MALVINAS

THE DIARY OF MARÍA SÁEZ: A POETIC VIEW OF MALVINAS

Pilar María Cimadevilla 261

**DESLOCAMENTOS E ESPAÇOS DE ACOLHIMENTO NA ESCRITA DE UMA
SOBREVIVENTE: UMA LEITURA LEVINASIANA DOS ROSTOS FEMININOS
DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA EM SUAS OBRAS LITERÁRIAS**

***DISPLACEMENTS AND WELCOMING SPACES IN THE WRITING OF A SURVIVOR:
A LEVINASIAN READING ABOUT THE FEMALE FACES OF SCHOLASTIQUE
MUKASONGA IN HER LITERARY WORKS***

Ângela Cristina Salgueiro

Frederico Vieira 279

**O CARMEN DE INSITONE DE PALÁDIO COMO REESCRITA DA TRADIÇÃO
AGRONÔMICA LATINA**

**PALLADIUS' CARMEN DE INSITONE AS REWRITING OF THE LATIN
AGRONOMICAL TRADITION**

Matheus Trevizam 303

RESENHA

**COSSON, RILDO. PARADIGMAS DO ENSINO DE LITERATURA. SÃO
PAULO: CONTEXTO, 2020.**

Marcos Vinícius Scheffel 325



introdução

A LITERATURA E O NOSSO COTIDIANO: UMA INTRODUÇÃO PARA A ALETRIA

Graciela Inés Ravetti de Gómez (*in memoriam*), pela Universidade Federal de Minas Gerais (Faculdade de Letras, CNPq e Fapemig), e Kátia Bezerra, pela University of Arizona (Department of Spanish and Portuguese), foram as idealizadoras deste dossiê, programado em um encontro no ano de 2020.

As pesquisadoras planejaram, após chamada aberta e mediante convocação de pareceres duplo cegos, uma coleção de textos que discutissem, ao longo dos anos, o espaço público, suas alterações morfológicas e funcionais e as decorrentes mudanças de usos e significados que se fazem dele.

Investigadoras argutas, estavam sintonizadas com pautas contemporâneas, entre elas, as respectivas origens dos variados espaços públicos; os motivos de sua existência; as formas de enfrentamento que eles acolhem e a renovação, revitalização, rejeição ou mesmo destruição de tais locais sociais de uso comum nas cidades, bem como as demandas mais urgentes em torno deles. Desse modo, ambas se puseram no encalço de mapear os rumos, as contradições e os modelos de territorialidades e espaços de inclusão e exclusão, com o firme propósito de pensar, academicamente, sobretudo na literatura e nos estudos culturais, o que são e para que servem as praças, os parques, os memoriais, os sepulcrários – espaços públicos constituídos tradicionalmente como lugares de sociabilidade, denúncia, repouso e memória.

Ao delinear o tema, antes mesmo do alastramento da covid-19, as organizadoras, de modo quiçá profético,

compreendiam estes espaços como lugares de ação cidadã necessários à vida coletiva. Por conseguinte, vislumbrava-se no projeto do volume, com clareza, a eficácia, o perigo e o drama das aglomerações, que futuramente seriam contidas e limitadas por meses a fio em obediência a medidas sanitárias.

Tais espaços plurais, com a pandemia, foram abruptamente esvaziados, para, nas etapas seguintes ao impacto destrutivo inicial e ao período de fechamento total, ganhar, paulatinamente, um novo e rico significado, a partir da atuação de atores políticos que se associaram para clamar pela retomada, de maneira inédita, de questões profundas envolvendo as noções mais radicais e primeiras de cidadania, pertencimento e democracia. Esses locais de debates acalorados são atravessados por tensões que apresentam o risco de exacerbar a alienação e de suscitar divisões, mas que podem, igualmente, catalisar formas criativas de expressão cultural, modos de conhecimento e experiência. Eis, portanto, o mote do número que aqui se apresenta no periódico *Aletria*.

Com tais inquietações se iniciou o dossiê: sonhado para refletir e analisar o que vem a ser, nos contextos culturais mais variados, o acolhimento (ou não) de um fluxo massivo de “diversos”, imigrantes, refugiados, minorias que circulam, provocam-nos e se movimentam frente ao *establishment*.

E de repente, não mais que de repente, nossa valente Graciela Inés foi chamada para uma ação única e incontornável: viver a passagem, cruzar o grande rio, superar a matéria. Ela que desenvolvia, no CNPq, pesquisa sobre o *realismo performático reflexivo* na narrativa de ficção da segunda metade do século XX e das primeiras décadas do século XXI, viu-se, na narrativa real vivida, diante da performance inevitável de todos nós.

Graciela partiu em 23 de março de 2021, e toda a comunidade científica brasileira se ressentiu disso. Não a pudemos velar, nem chorar; no entanto, nós a amávamos pelo que era e pelo modo como se relacionou conosco. E Graciela não foi apenas a notável pesquisadora consolidada entre acadêmicos do Brasil e da Argentina, na América Latina, e, em âmbito internacional, de parte da Europa e dos Estados Unidos. Não, ela foi grande também entre os menores: graduandos, iniciantes nas pesquisas, assistidos pela Fundação Universitária Mendes Pimentel, funcionários mais ou menos especializados, contratados (os chamados

“terceirizados”), estagiários e *trainees*, enfim, todos os que formam o “um” da comunidade da Faculdade de Letras – a Fale – UFMG.



Foto do arquivo pessoal de Graciela Ravetti, cedida por Cecilia Gómez Ravetti.

Nascida na província de Santa Fé, Argentina, na pequena Tostado, Graciela esteve entre nós desde o início dos anos 1990. Para sermos mais exatos, ela prestou concurso em 1992, quando assumiu a função de Professora Associada. Seguiu todas as etapas de uma carreira sólida, tornando-se Professora Titular em 2011. Trabalhou em quase todas as funções administrativas compatíveis com as de um professor da Fale: chefe de departamento, coordenadora de pós-graduação, representante junto a diversos órgãos na reitoria, supervisora no Centro de Extensão e, por duas vezes, foi eleita diretora.

Cumpriu seus deveres com zelo, perspicácia, seriedade, garra, elegância e discrição. Contribuiu efetivamente para o desenvolvimento do ensino e da pesquisa no país que adotou, e nunca sequer nos lembrávamos, ao lado dela, das famigeradas disputas históricas dos brasileiros com os irmãos argentinos.

Deixa um legado acadêmico, administrativo, científico, pedagógico e afetivo da estudiosa incomensurável. Leitora contumaz, ela nos lia (no suporte em papel e em carne e osso), discutia conosco, apreciava e refutava o trabalho alheio. Enfrentou com serenidade a ocupação estudantil de 2016, negociou com pulso forte e superou os conflitos. Durante sua temporada como coordenadora na Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Graciela leu – somos testemunhas disso – todas as teses e dissertações ali produzidas no período, demonstrando curiosidade e humildade intelectual, interesse pelos colegas e alunos e respeito pelo conhecimento ali produzido, demonstrando, dia a dia, abertura à diferença, sentido de responsabilidade e espírito democrático e dialógico.

Tudo isso está longe de ser, meramente, derramamento de afeição, mas uma espécie de tristeza agradecida pela passagem de uma formidável colega e interlocutora.

Em sua contribuição acadêmica para a área de estudos culturais e hispano-americanos no panorama investigativo nacional e internacional, destacamos alguns *insights* produtivos e criativos. Graciela inaugurou entre nós a investigação de um tipo de escrita literária particular na América Latina contemporânea que qualificou “performática e catacrésica”, e demonstrou que em nossa literatura há um pendor, ou melhor, uma “vocação de serviço” para a abertura de novos “eventos” e para uma “violência designativa contra os códigos hegemônicos de denominação que acabam resultando em processos de dominação.” (RAVETTI, 2011, p. 13). Ravetti (2011) percebeu, com heurística literária própria, que nós, latino-americanos, transgredimos, tanto na ação literária quanto na teórica, ao não utilizar o *verbum proprium* para a designação dos eventos tratados (daí a catacrese: servimo-nos das metáforas e violentamos os códigos hegemônicos) e, dessa forma, *atuamos, performatizamos* a nossa sublevação; alargamos os limites estabelecidos para dominar a realidade. Acolhemos a experiência de ser leitor, artista e pensador às margens e saltamos as barreiras de poder que nos foram impostas. O todo se faz representar pela parte, o restrito age pelo mais lato. Já na ocasião da redação de suas reflexões, há dez anos, percebe-se a sua preocupação, sempre crescente, com as leis que regem a arte literária inserida na urgência do cotidiano das pessoas, nos fatos locais e mundiais, e suas repercussões na sociedade, na arte e na cultura hispano-americana.

Em 2016, Ravetti se debruçou sobre a performance ética na arte e no romance. Em artigo intitulado “Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, a ficção biomédica como performance ética”, ela discute a responsabilidade de atos concretos no dia a dia do cidadão comum (um bancário que se tornou relojoeiro e de suas desavenças com a esposa), que a seu ver, superam a indagação conceitual sobre o que é e o que viria a ser – ou não ser – o bom. Assim, o cenário do romance epistolar *Dormir al sol* (1973), lhe serve para discorrer sobre as forças sócio-históricas (e afetivas) que atravessavam a Argentina e o mundo de Casares. Ravetti (2016) se pronuncia sobre o tema claramente: “Acredito que é uma tarefa obrigatória da crítica dar uma resposta na mesma tessitura, dada a obviedade e a força da imposição moral, emocional e afetiva que o ato ético implica, além de que a energia criativa que esse tipo de performance produz redundando em proposições formais novas e originais.” (Ravetti, 2016, p. 161). Mas é com um parágrafo primoroso, que poderia se encaixar muito bem em nossas discussões atuais impostas pela covid-19 e pelas perdas inevitáveis, que fornecemos um “aperitivo” da qualidade criativo-teórica de Ravetti (2016). Aliás, o artigo todo ser-nos-á bastante útil em 2021, cinco anos após sua escritura, reafirmando assim a “responsabilidade para o amanhã” (RAVETTI, 2016, p. 174). Recordá-lo é um convite para a leitura do texto completo, uma discussão complexa e aprofundada sobre a literatura de Bioy Casares, a ética e os mecanismos de poder manifestos no texto e seus possíveis efeitos nas nossas ações mais ordinárias:

Na ficção biomédica de Bioy Casares encontramos uma combinação de biologia e tecnologia, ética e estética, que utiliza elementos peculiares e inusitados, entre os quais se sobressaem as referências à literatura e à arte em geral – quase sempre veladas – e às possibilidades futuras de uma engenharia médica em choque com as pretensões, humildes e delicadas, dos seres humanos em suas facetas mais triviais e corriqueiras, em seus desejos e pretensões de trabalhar e sobreviver na sociedade contemporânea. Ao contrário de outras linhas da ficção científica, a ficção biomédica de que falamos aqui não se interessa por tecnologias de informação, por mundos paralelos, por mecanismos horrorosos, e sim pela biologia e por procedimentos pseudomédicos, enfocando indivíduos em perigo de serem sacrificados com o alibi do aprimoramento, não por adição de partes mecânicas ou por processos de robotização, mas por misteriosos procedimentos e secretas cirurgias mirabolantes que

conseguem achar, extirpar e deslocar almas e corpos. A questão ética aparece nítida em *Dormir al sol*: o amor como uma força impossível de explicar racionalmente e não amarrada a conveniências de nenhum tipo; o ofício manual e artesanal amorosamente realizado ainda que não valorizado socialmente; a beleza de permanecer em territórios desconhecidos no que se refere às relações humanas marcadas pela alteridade e que exigem abnegação para dar certo; o desenho de um espaço de enunciação humilde e marginal para o narrador no mundo narrado – embora central na narrativa – e cujos intentos de viver em paz podem em boa medida soar ridículos no clima de desconfiança e incompreensão geral. (RAVETTI, 2016, p. 169)

Ao fim sabemos que o que de fato interessa à investigadora é perscrutar a “impossibilidade de compreensão e diálogo entre as pessoas que convivem em uma comunidade e as diversas maneiras de pensar a noção de colaboração, tanto no sentido de ação em conjunto, quanto o de cumplicidade.” (RAVETTI, 2016, p. 175)

Em “Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados”, Ravetti (2019) se volta para a questão do realismo na literatura ao se dedicar à análise de obras que expandem o que ela denomina “paradigma-Bolaño” – uma clara referência à obra inovadora de Roberto Bolaño. A produção estudada nos remete à noção de um realismo performático reflexivo constituído a partir do entrelaçamento de três dimensões: a atividade da leitura, dos escritos e do leitor. Como adverte Ravetti (2019), o autobiografismo que interliga esse *corpus* literário se caracteriza pela presença do “tema do fracasso das buscas, com os heróis marginais e os sobreviventes do sistema”, que convidam o leitor a repensar a sociedade em que vive.

Em “A Río Fugitivo de Edmundo Paz Soldán: uma cidade distópica”, Graciela Ravetti e Eulálio Marques Borges (2020) examinam a questão da distopia no *cyberpunk*, um subgênero da ficção científica. A análise se volta para a cidade fictícia de Río Fugitivo, em que o processo de modernização dá origem a uma estrutura hierárquica e autoritária que acentua ainda mais as desigualdades sociais. Como tão bem colocam os autores, as obras de Edmundo Paz Soldán se apropriam de algumas características do *cyberpunk*, mas seus textos se concentram mais no presente do que no futuro, levando-nos a enfrentar questões pertinentes à nossa contemporaneidade como as noções de democracia e justiça social.

O que se pode perceber nos vários trabalhos publicados na última década por Ravetti, além dos que aqui mencionamos, é a constante preocupação em propor novos paradigmas de leitura concebidos a partir de uma visão pluralística, aberta, ética e multifacetada da sociedade em que vivemos. Seus textos críticos remetem o leitor a uma infinidade de vozes e perspectivas, emoções e experiências, instituindo um universo em que nossas certezas são constantemente questionadas.

Espaço urbano: trabalhos panorâmicos e detalhes do cotidiano

Nos últimos anos, tem se falado muito sobre a complexidade de termos como “espaço” e “lugar”, que vão além de binarismos como público x privado, urbano x rural, global x local. Como nos lembra Doreen Massey (1994), um espaço não é simplesmente uma paisagem para ser desfrutada, admirada ou fotografada, mas se constitui a partir de um emaranhado de formas complexas de posicionamento e significados marcados por relações de poder e de exclusão. Por esta razão, Henri Lefebvre (1991, p. 37-40) afirma que os significados atribuídos ao espaço urbano são o resultado de uma intrincada rede de interações entre a estrutura física do espaço urbano e as distintas percepções e usos da cidade delimitados por seus planejadores e habitantes. Lefebvre (1991, p. 142-149) insistia na centralidade da vida cotidiana na reprodução do capitalismo não apenas no nível macroinstitucional, mas também por meio da imposição de convenções sociais, práticas cotidianas e um senso comum. Michel de Certeau (1984, p. 97-98) também correlaciona as rotinas da vida cotidiana a um processo de territorialização e apropriação da cidade. Para de Certeau (1984), as práticas do cotidiano produzem e transformam os espaços, abrindo a possibilidade de formas contra-hegemônicas de interpretação e apropriação do espaço urbano.

As críticas à produção e aos usos do espaço urbano têm gerado as mais diversas discussões, suscitando a emergência de estudos que se voltam para uma análise do processo de gentrificação e da militarização das cidades, e para questões de imigração e diversidade cultural, para citar apenas alguns casos. Uma linha de reflexão sobre as cidades é o trabalho de David Harvey (2007), que se concentra sobretudo no papel das cidades como unidades de produção do capital. Ao agregar a dimensão geográfica-espacial aos domínios histórico-temporal do pensamento marxista, Harvey (2007) reforça a interconexão entre

espaço, lugar e capital. Pesquisadores como Sharon Zukin (1995) se devotam mais especificamente à correlação que se estabelece entre os símbolos culturais e o capital na configuração do espaço público. Em seus estudos, Zukin (1995) afirma que a cultura deve ser percebida como uma tecnologia poderosa que procura impor normas e práticas sociais baseadas na lógica do consumo e do lucro. Como argumenta Zukin (1995), o desaparecimento das indústrias e a necessidade de atrair investidores e turistas fez com que a cultura ocupasse um papel gradativamente mais proeminente num mercado global cada vez mais competitivo.

A percepção de lugar como um local onde múltiplas redes de poder se cruzam tem sido central para estudiosos interessados em entender a relação entre lugar e espaço com questões de gênero, raça, etnia, sexualidade e classe. Em *Space, Place and Gender*, Doreen Massey (1994, p. 179) discute a forma como as construções espaciais de gênero refletem e afetam a forma como o gênero é construído e compreendido, limitando as possibilidades de inserção das mulheres na força de trabalho e na vida pública. Ao se referirem à divisão entre a esfera pública (masculino) e a doméstica (feminino), teóricas como Gillian Rose (2003, p. 5, 15) advertem que a esfera doméstica deve ser considerada como “o produto de relações que se estendem para além do lar”, uma vez que procuram delimitar os espaços de atuação da mulher.

Conforme discutido por vários estudiosos, as diferenças socialmente construídas na produção/percepção do espaço dão origem a várias formas de exploração, de desigualdade, de discriminação e de invisibilidade. Um desses casos é o processo de racialização do espaço que obriga certos segmentos da população a uma constante luta contra o racismo, a segregação e exclusão social. bell hooks (2008), por exemplo, se refere à sua trajetória de vida pessoal para demonstrar como o espaço ajudou a moldar sua identidade e afetou sua noção de pertencimento e deslocamento. Seu livro *A Culture of Place* convida o leitor a refletir sobre as complexidades da vida e as dinâmicas de poder presentes em encontros muitas vezes tidos como casuais e inocentes. Essas mesmas dinâmicas são centrais para grupos LGBTQ+. Como Gill Valentine (1993, p. 411) insiste, apesar de algumas vitórias e da presença de leis que tentam proteger os grupos LGBTQ+, a (hetero) sexualização dos espaços faz com que muitos indivíduos tenham medo de revelar sua orientação sexual na esfera do trabalho e/ou pessoal.

Nesse contexto, surge também uma série de estudos que explora as relações entre os administradores da cidade, o capital e as populações. No caso da cidade de São Paulo, por exemplo, apesar da existência de diversos regulamentos que visam a estabelecer as diretrizes sobre o uso e a ocupação do solo como um instrumento de garantia do direito à cidade de todos os cidadãos, os espaços públicos têm se tornado uma parte central de um processo de especulação imobiliária. Em “São Paulo à venda: ultraneoliberalismo urbano, privatização e acumulação (2017-2020)”, Gustavo F. T. Prieto e Patrícia Lacznski (2020, p. 16) exploram os efeitos políticos, sociais e econômicos dos processos de privatização mais recentes na capital paulista. Ao examinarem o programa de concessão criado pelas autoridades municipais, os autores concluem que a prioridade tem sido dada ao setor privado (financeiro, imobiliário, de serviço e informação) em detrimento das necessidades de uma parte significativa da população local, muitas vezes alijada das esferas de decisão.

Conscientes de que a pesquisa na área dos estudos urbanos é muito mais complexa do que estas poucas páginas podem abarcar, esse sucinto inventário nos dá uma ideia de algumas das formulações teóricas contemporâneas sobre o espaço urbano. Formulações que nos remetem para o presente volume. Embora os ensaios aceitos para publicação variem quanto ao método e estilo, os autores enfocam o espaço dimensional da experiência humana. Em todos os trabalhos, a ênfase recai na forma como certas narrativas procuram redefinir os códigos de diferença e pertencimento, provocando a reordenação dos regimes de visibilidade.

É o caso de “Espaço, memória e cultura: trânsitos narrativos em Paulo Lins e Nei Lopes”, de Paulo Cesar Silva de Oliveira. O ensaio investiga a relação entre espaço, memória e cultura nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes. O ensaio se detém na forma como as obras procuram reconstruir o mapa cultural, racial e geográfico da cidade do Rio de Janeiro a partir da “reelaboração das formas culturais do passado”. Ao se deter no samba e nos fluxos migratórios para os subúrbios cariocas, o ensaio aponta o papel fundamental dos romances na reconstrução de uma dinâmica urbana marcada por um alto grau de diversidade racial, cultural e religiosa, descortinando os momentos de resistência e as práticas de exclusão e violência que faziam parte do dia a dia dos grupos marginalizados.

Igual temática se faz presente no ensaio “Slam e o direito à cidade: notas a partir do Slam de Guilhermina e do Slam Resistência”.

O ensaio contextualiza o surgimento do movimento slam no Brasil, atrelando-o a um processo de afirmação identitária e de apropriação do espaço urbano. Tendo por base a noção lefebvriana de direito à cidade, Vima Lia de Rossi Martin e André Godoy relacionam as batalhas poéticas como um ato criativo que produz a cidade como um espaço de encontro entre diferenças na busca por uma sociedade mais inclusiva.

A relação entre memória e espaço público também se encontram em “A arte memorialística de Óscar Muñoz e Doris Salcedo: reescrita de narrativas outras em espaços públicos”, de Angela Guida e Miguel Angel Ariza Benavides. Nesse caso, a ênfase recai sobre o apagamento da memória das vítimas da violência na Colômbia. O ensaio discute a forma como as produções artísticas de Muñoz e Salcedo se apropriam do espaço público para estabelecer um jogo dialético de reflexões e evocações com o/a espectador/a.

Dois artigos em especial retomam a relação entre espaço público e a literatura brasileira. O ensaio “A mudança da esfera pública brasileira na *Teoria do medalhão*, de Machado de Assis” discute a forma como o pai de Janjão representa em sua fala a estrutura tradicional da esfera pública brasileira. Além de estabelecer um excelente diálogo com a fortuna crítica desta narrativa machadiana, Felipe Moralles e Moraes interliga o conto às mudanças políticas que atravessavam esse período, enfatizando o olhar crítico de Machado de Assis frente ao seu tempo.

Em “Espaço público e romance como textualidades coextensivas”, a noção de espaço público ganha novos contornos. Tendo como ponto de partida a noção de textualidade coextensiva, Igor Ximenes Graciano aborda o jogo que se estabelece entre o biográfico, o documental e o ficcional nos romances contemporâneos a partir da análise das obras de Silviano Santiago e Ricardo Lísias. O ensaio se reporta a um espaço de ambiguidade entre o real e o ficcional que aproxima o romance contemporâneo de uma performatividade própria da esfera digital.

Com “Duarte Galvão: feições poéticas de um ‘heterônimo guerreiro’”, a ênfase incide sobre a poesia moçambicana e sua relação com a herança colonial ontem e hoje. Como explica Luciana Brandão Leal, a presença, na poesia de Duarte Galvão, de guetos periféricos da cidade de Lourenço Marques e da região do cais de Moçambique procura não só “acompanhar o trânsito de pessoas comuns”, mas principalmente a forma como uma herança colonial ainda permanece nos dias atuais,

estabelecendo uma ligação corpórea entre a cidade e seus espaços e o eu lírico.

Outros ensaios se propõem repensar o nordeste sob os mais diferentes ângulos. Esse é o caso de “Nordeste descentralizado: sobre algumas figuras da poesia contemporânea”. O ensaio pretende analisar três poetas nordestinos contemporâneos e a forma como sua poesia funda um novo imaginário sobre o sertão. Tendo como ponto de partida o conceito de geofilosofia, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Carolina Anglada examina algumas das estratégias estéticas e linguísticas usadas pelos poetas para estabelecer uma relação alternativa entre a terra, o território e o homem.

Em “Por bares, museus e cemitérios: heterotopias da resistência em *Bacurau*”, Júnior Vilarino se volta para o processo de ressignificação em que as divisões entre as esferas privadas e públicas são abolidas, dando ensejo a novas formas de inclusão e visibilidade. O ensaio discute o modo como as figuras de Lunga, o guerrilheiro queer, e de Dominga, a matriarca “bruxa”, rompem com a “ordenação compulsória” de que fala Judith Butler.

Finalmente, “Naming Performativity on Twitter: Antiracist Feminist Counterpublics in Brazil” lança um olhar crítico sobre o espaço da mídia social. A partir do exame dos tuítes referenciando o nome de três feministas negras, o ensaio traça algumas das tensões em torno das noções de cidadania, pertencimento e democracia. Em seu estudo, Alejandra Josiowicz se remete a uma retórica de resistência que procura criar espaços públicos alternativos e de empoderamento em uma sociedade marcada por uma prática de intolerância frente ao que é diferente.

Como este breve resumo ilustra, as múltiplas abordagens teóricas que fundamentam os ensaios do presente volume reafirmam a possibilidade de inúmeros percursos nos estudos urbanos. O leitor poderá constatar, desde o resumo, ao se reportar a paradigmas críticos ainda pouco explorados, que os ensaios abrem espaços estimulantes para futuras investigações.

As organizadoras,
Graciela Inés Ravetti (*in memoriam*),
Kátia Bezerra e
Tereza Virgínia R. Barbosa

Referências

DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

HARVEY, David. *The Limits to Capital*. London: Verso, 2007.

HOOKS, bell. *Belonging: A Culture of Place*. New York: Routledge, 2008. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203888018>.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford; Cambridge: Blackwell Publishers, 1991.

MASSEY, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

PRIETO, Gustavo F. T.; LACZNSKI, Patrícia. São Paulo à venda: ultraneoliberalismo urbano, privatização e acumulação de capital (2017-2020). *Geoups-Espaço e Tempo*, [s. l.], v. 24, n. 2, 2020, p. 243-261. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2020.168529>. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/168529>. Acesso em: 21 maio 2021.

RAVETTI, Graciela. Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, a ficção biomédica como performance ética. *Fragmentos*, [s. l.], v. 23 n. 1, p. 160-178, 2016. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/2175-7992.2016v23n1p160> Acesso em: 07 nov. 2021.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. *Olho d'água*, [s. l.], v. 11, n. 1, 2019, p. 12-31. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/562>. Acesso em: 21 maio 2021.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RAVETTI, Graciela; BORGES, Eulálio Marques. A Ríó Fugitivo de Edmundo Paz Soldán: uma cidade distópica. *Caligrama*, [s. l.], v. 25, n. 1, 2020, p. 135-150. DOI: <https://doi.org/10.17851/2238-3824.25.1.135-150>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/15923>. Acesso em: 21 maio 2021.

ROSE, Gillian. Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study. *Transactions of the Institute of British Geographers*, [s. l.], v. 28, n. 1, 2003, p. 5-18. DOI: <https://doi.org/10.1111/1475-5661.00074>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3804564>. Acesso em 21 maio 2021.

VALENTINE, Gill. (Hetero)Sexing Space: Lesbian Perceptions and Experiences of Everyday Spaces. *International Journal of Urban and Regional Research*, [s. l.], v. 11, n. 4, 1993, p. 395-413. DOI: <https://doi.org/10.1068/d110395>.

ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell, 1995.



foreword

This issue of *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* was organized for many different audiences, and each contribution sheds light on social, political, economic, and cultural struggles that are part of our everyday life. Recent works have emphasized how various cultural productions have created new ways to represent our cities, challenging old paradigms by exposing the urban space in its complexity and contradictions. Cultural productions have become an important tool for the construction of a gaze (or a multiplicity of gazes) and question a form of spatial knowledge that is intimately connected with social structures of inequality, racism, gender, and sexuality. Consequently, these works point to key questions regarding the uses and meanings of public space: How has our relationship with public space changed over time? In what ways has this change affected our sense of belonging? To what extent does the representation of the cities affect one's identity and spaces of circulation?

The issue is divided into nine essays and each of the contributions defines public space as a site of socialization, resistance, repression, or encountering difference. In this volume, public space is perceived as a physical, symbolic, and/or virtual space that constitutes and regulates identity through categories such as race, gender, class, and sexuality. Varied in approach, notions of exclusion or invisibility are at the forefront of the essays. As we shall see, the various contributions discuss how spaces are represented selectively and how their representation is bound into ideological structures. The studies discuss the ways in which discourses

promote certain cultural values and lifestyles at the expense of others on an everyday basis. Consequently, the studies challenge dominant modes of representation deeply ingrained in our imaginary in an attempt to expose the intricate relationship between the production of symbols, space, spheres of exclusion, social reproduction, and capital. Broadly speaking, the studies expose a more complex web of power relations that attempt to control and discipline life in our societies. Because the future of our cities and societies are still in question, studies as those developed in this issue merit continued attention and suggest exciting venues for future investigations that will undoubtedly enhance our understanding of the relationship between individuals, space, and culture.

The editors,
Graciela Inés Ravetti (*in memoriam*),
Kátia Bezerra and
Tereza Virgínia R. Barbosa



nota dos editores

Este último número de 2021 da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* estava previsto para ser organizado pelas professoras Graciela Inés Ravetti de Gómez (UFMG) e Kátia Bezerra (University of Arizona), com dossiê voltado ao debate sobre cultura e espaços públicos. Com a inesperada e triste partida da diretora da FALE em 2021, a prof.^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa aceitou assumir a organização do dossiê nessa parceria com a prof.^a Kátia Bezerra, e a apresentação que fazem do número torna-se uma belíssima homenagem à memória e à trajetória da Graciela Ravetti enquanto professora, pesquisadora e gestora da nossa unidade. Diante disso, optamos por não interferir nessa introdução, embora subscrevamos a homenagem, mas fazer uma breve apresentação da seção “Varia” à parte, que conta com quatro artigos que trazem ricos e diversos debates para os estudos literários. Este número tem ainda em sua composição uma resenha.

A seção “Varia” começa com o texto “Para os conceitos de ‘poeta’ e ‘poesia’ nas poéticas retóricas do século XVI”, de Matheus de Brito, que levanta algumas questões semânticas dos termos “poeta” e “poesia lírica”, tendo em vista lacunas deixadas por estudos recentes de revisão da historiografia literária sobre a poesia quinhentista. Nesse sentido, o artigo se propõe a introduzir um debate teórico que ajuda na compreensão da poesia do século XVI, uma vez

que a revisão histórica recente exige uma solidez epistêmica de alguns conceitos fundamentais.

Em seguida, Pilar María Cimadevilla, da Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, aborda o diário de María Sáez em viagem com o marido às Malvinas, abordando-o sob duas perspectivas: de um lado, como ele se destaca das literaturas de viagens costumeiras, em geral realizadas por homens; por outro, como a paisagem, o espaço, das Malvinas são abordados poeticamente no diário de Sáez.

O número traz, ainda, o artigo de Ângela Cristina Salgueiro e Frederico Vieira, que, a partir da filosofia levinasiana, realiza uma análise dos rostos femininos de Scholastique Mukasonga, autora exilada de Ruanda, para elaborar um exercício de leitura ética de alguns de seus textos que compõem o ciclo testemunhal sobre o genocídio dos tutsi, ocorrido em 2004 no país africano: *Baratas* (2006), *A mulher dos pés descalços* (2008) e *Nossa Senhora do Nilo* (2012).

O último texto que integra a “Varia” é o ensaio “O *Carmen de insitione* de Paládio como reescrita da tradição agrônômica latina”, de Matheus Trevizam, que propõe uma discussão sobre como Rutilio Tauro Emiliano Paládio (séc. IV-V d.C.) reescreve a tradição agrônômica da literatura latina.

Concluimos o número com a resenha de Marcos Vinícius Scheffel, da UFRJ, sobre o livro *Paradigmas do ensino de literatura*, de Rildo Cosson, publicado em 2020 pela editora Contexto. A obra se debruça sobre os atuais e vigentes paradigmas que circulam pela escola brasileira no ensino de literatura.

Este número da *Aletria* encerra mais um ano marcado por adversidades e obstáculos para as universidades públicas brasileiras, com uma pandemia que invisibiliza os esforços realizados pela comunidade acadêmica para a produção de conhecimento e de ciência. Mesmo diante de diversos contratemplos, a qualidade dos debates aqui apresentados dá mostra do empenho dos pesquisadores que submeteram seus artigos para avaliação, dos docentes que realizaram os pareceres e da equipe da revista, todos envolvidos em um exímio trabalho para trazer a lume uma produção intelectual rica e diversa. Desejamos a todos uma ótima leitura e um 2022 produtivo.

Os editores,
Elen de Medeiros e
Marcos Antônio Alexandre

Cultura e espaço público





Espaço, memória e cultura: trânsitos narrativos em Paulo Lins e Nei Lopes

Space, Memory and Culture: Narrative Transits in Paulo Lins and Nei Lopes

Paulo Cesar Silva de Oliveira

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

paulo.centrorio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>

Resumo: O artigo estuda a relação entre espaço, memória e cultura e toma como referências literárias os romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012) e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes (2012). Concentrados em duas áreas específicas da cidade do Rio de Janeiro, a Cidade Nova, no Centro, e os subúrbios de Oswaldo Cruz e Madureira, as duas obras se complementam no processo de ressignificação das cartografias urbanas, físicas e de memória que configuram uma poética narrativa do espaço. O estudo tem caráter comparativo, dialogando com diversas outras obras de temática afim, enquanto que o referencial teórico se concentra no estudo de alguns teóricos que tematizam as relações entre espaço público e cultura, como Bruno Carvalho (2019), Eni P. Orlandi (2004) e Renato Cordeiro Gomes (1994), dentre outros.

Palavras-chave: Espaço, memória, cultura, narrativa, Paulo Lins, Nei Lopes.

Abstract: The article studies the relationship between space, memory and culture and takes as literary references the novels *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins (2012) and *A lua triste descamba*, by Nei Lopes (2012). Concentrated in two specific areas in the city of Rio de Janeiro, Cidade Nova, Downtown; and the suburbs of Oswaldo Cruz and Madureira, the two works complement each other in the process of resignification of the urban, physical and memory cartographies that configure a narrative poetics of space. The study has a comparative bias, dialoguing with several other works turned to related themes, while the theoretical framework focuses on the study of some theorists who thematize the relations between public space and culture, such as Bruno Carvalho (2019), Eni P. Orlandi (2004) e Renato Cordeiro Gomes (1994), dentre outros.

Keywords: Space, memory, culture. narrative, Paulo Lins, Nei Lopes.

Introdução

Como se observa no título deste artigo, o estudo dos trânsitos narrativos nos demanda a leitura de um conjunto de obras que se caracterizam pela intensa mobilidade de seus narradores e personagens no espaço-tempo, bem como de um processo de trocas interculturais e transculturais que pode ser identificado nas obras escolhidas para o debate. Concentraremos esforços na análise dos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes. Ambos nos guiarão em um percurso de leituras que objetiva identificar, avaliar e problematizar a construção literária de um espaço geográfico e cultural que chamaremos de Rio negro, termo tomado de empréstimo a uma das obras de Nei Lopes, *Rio negro*, 50 (2015). Mais especificamente, travaremos diálogos comparativos com demais obras que, por diferentes meios e modos, promovem a discussão entre cultura e espaço público. Entendemos que a reflexão sobre as possibilidades de um espaço coletivo multifacetado deve ser pautada especialmente pela compreensão do papel da memória nos processos de transmissão cultural, sem esquecer as lutas de indivíduos e grupos pela ocupação física e simbólica de territórios específicos da cidade do Rio de Janeiro, que, conforme já dito, serão identificados pela expressão Rio Negro.

É próprio da marcha histórica que os espaços públicos sofram alterações, a depender das necessidades e das políticas de ocupação, expansão, redução e ressignificação dos territórios. As transformações ocorridas nestes espaços nos levam a pensar em uma geo-história que nos permita problematizar as reelaborações estruturais, culturais e simbólicas por que passaram e passam a urbe, bem como os efeitos dessas práticas nos mais variados campos do saber. O percurso dessas mudanças está registrado e no momento podemos dizer consolidado na memória literária, que se manifesta como uma espécie de arquivo no qual detectamos os rastros e as pegadas dos inúmeros sujeitos que transitaram pelos territórios urbanos e fizeram de sua caminhada um verdadeiro movimento de reconfiguração dos processos civilizatórios da cidade.

O espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro vem sendo um *locus* privilegiado por vários ficcionistas. Sem a pretensão de mapear um conjunto de autores e obras, principalmente por conta do espaço desse um artigo, podemos remontar, no século XIX à obra de Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Joaquim Manuel de Almeida, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, para ficarmos em alguns de nossos escritores do período mais canonizados. No século XX, as referências serão cada vez

mais vastas, em um arco que vai, desde as obras dos cronistas – como Benjamin Costallat e João do Rio – até a ficção de um Lima Barreto (também cronista) ou de um Marques Rebelo, para ficarmos nesses dois grandes exemplos, chegando, na década de 1960 à extensa obra romanesca e aos contos de Rubem Fonseca. Para situarmos o debate no discurso literário em relação ao caso específico da região da Cidade Nova e adjacências, julgamos pertinentes algumas breves observações sobre as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicadas entre 1852 e 1853, no *Correio Mercantil*, em folhetim e vindo a livro em 1854.

As primeiras décadas do século XIX no Rio de Janeiro foram um grande laboratório de observação para Manuel Antônio de Almeida, um dos principais cronistas do período. Na “Introdução” à edição de 1941 das *Memórias de um sargento de milícias*, Mário de Andrade apontava homologias entre a obra e a vida de Almeida. Filho de soldado, numa época em que não se requeria estudos para a vida militar, o meio social em que Almeida nascera e fora criado, ao ar livre e no aprendizado da rua, propiciava o surgimento de grandes cantadores de modinha e não de nobres e educados burgueses, afirmava Mário. Em seu único romance, é provável que as travessuras de Leonardo, protagonista das *Memórias*, proviessem das memórias de menino pobre, nas quais Andrade (1941, p. 6) encontra fortes traços de “lusitano humorismo”. Foi com as *Memórias de um sargento de milícias* que, de forma assertiva, as camadas subalternizadas da então capital do Brasil foram apreciadas por uma voz “autorizada”, a de um escritor que se equilibrava em um dentro-fora do ambiente culto dos oitocentos. Dos tantos fatos biográficos passíveis de serem examinados, a educação sentimental e a especialização do cronista foram aspectos fundamentais para o posicionamento de Almeida no campo literário da época.

Uma visão romântica poderia vislumbrar um Manuel Antônio de Almeida herói desbravador de um Rio de Janeiro da margem, cujos personagens trazidos à cena literária representariam uma “novidade”, o que reforçaria o mito da originalidade e do gênio, da singularidade do escritor e de sua obra, mantras de que o Romantismo se nutriu. No seminal estudo “Dialética da malandragem”, Antonio Candido (2004, p. 17-46) contribuiria para uma nova nomenclatura que – às instáveis definições de realismo antecipado (José Veríssimo); continuador atrasado de uma tradição de heróis picarescos; romance de costumes (Darcy Damasceno) – propunha tratar as *Memórias* como “romance malandro”

(Cf. CANDIDO, 2004, p. 22-26), sugerindo haver dois planos de leitura, um voluntário (que descreve costumes e cenas do Rio de Janeiro) e outro involuntário (de traços semifolclóricos, que se manifestam nos atos e nas peripécias das personagens).

Mário de Andrade estranhava que em um livro tão rico documentalmente, além da citada tradição afro-colonial do lundu, “haja ausência quase total de contribuição negra” (ANDRADE, 1941, p. 11). Observava não haver sequer um personagem negro, embora se saiba que os barbeiros de então, que aparecem no romance, eram geralmente negros, assim como eram negras as baianas dançarinas da procissão dos Ourives, sendo o romance prodigioso em “referências desatentas a escravos e às crias de d. Maria” (ANDRADE, 1941, p. 12). Ao se referir a uma cerimônia de feitiçaria, Almeida prefere como modelo um caboclo nos mangues da Cidade Nova, o que para Mário atesta a ignorância da época sobre os ritos africanos. Por outro lado, a história revelou o acerto de Almeida, ainda que por vias tortas, sobre a coexistência de práticas religiosas africanas com “princípios urbanizados de religiosidade supersticiosa, de base ameríndia” (ANDRADE, 1941, p. 12), abrigadas sob o termo sincretismo. Poderíamos, então, inferir, com Mário, que Manuel Antônio em parte desdenhou algumas classes subalternizadas que ficcionalizara? Como se vê, as reflexões sobre as relações e as práticas de indivíduos no espaço urbano de que Almeida tratou pioneiramente são deveras problemáticas.

Bruno Carvalho, no excelente estudo *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019), aponta a importância da obra de Almeida para o estudo das dinâmicas sociais no Brasil pré-independente, mas observa que o espaço geográfico das classes subalternizadas que ele ficcionaliza (no caso, a nascente Cidade Nova, nas bandas do manguê, para onde migrariam as populações expulsas das áreas nobres do Centro do Rio de Janeiro) está

em conformidade com as representações esperadas de uma região periférica sob a perspectiva de uma cidade letrada, de um centro de produção de conhecimento, encaixando-se nos padrões usados pela imprensa e pela ficção do período para retratar o bairro. (CARVALHO, 2019, p. 56)

Carvalho argumenta que, à precisão com que Manuel Antônio irá se referir à Cidade Velha, contrasta a vacuidade e a distância com que a Cidade Nova é representada. De fato, nota-se uma oposição entre um “lá”

(os pântanos, que mais tarde seriam aterrados, na área que hoje abriga a sede da Prefeitura do Rio e seu entorno) e um “ali”, que marca o Centro, como depois a antiga Cidade Velha ficaria conhecida. Mais do que reconhecer oposições entre bela escrita e escrita desleixada; entre a opção por áreas mais nobres em detrimento de uma nascente e complexa metrópole, importa-nos compreender as ideologias e os preconceitos partilhados pela sociedade pensante dos oitocentos e seus efeitos na elaboração de uma ideia de espaço e cultura que isolava e estigmatizava a contribuição das classes populares na formação de uma cidade imaginada e já àquela época marcada por um complexo de diferenças que prefaciava o Rio de Janeiro moderno.

É nesse aspecto de tensionamento entre forma literária e viés dialógico que queremos compreender a problematização literária em curso nas obras de dois autores contemporâneos, que acreditamos serem herdeiros da literatura “empenhada” de Almeida: Paulo Lins e Nei Lopes. Em duas obras escolhidas, iremos avaliar os vestígios de uma história que o tempo foi transformando, ou melhor, reelaborando, em uma espécie de *continuum* marcado por reviravoltas e peripécias.

Ao tratarmos de “narrativas em trânsito”, estamos pensando em um conjunto determinado de obras e autores heterogêneos que dialogam entre si, mas ao mesmo tempo nos permitem traçar algumas interseções importantes com outras poéticas autorais, sempre respeitando as particularidades de cada obra. No multifacetado universo da contemporaneidade, sempre observados os temas, as estratégias e as formas discursivas literárias, tratar de trânsito implica problematizar as ideias de movimento, mudança, mobilidade, pesquisa constante e, nestes dois romances sugeridos neste trabalho, migrância. Reconhecemos nestes termos algumas linhas de força dos estudos contemporâneos, especialmente ao longo das últimas décadas do século XX e das primeiras do século XXI. A ideia de trânsito também nos leva a pensar a literatura como movimento de passagem, ou seja, como espaço propício à investigação dos rastros da história e do trabalho da memória na construção de um presente que não se desvencilha do passado. Essas passagens se tornam cada vez mais visíveis conforme consideramos a importância das relações entre cultura e espaço público que demandam atenção para aqueles sujeitos em trânsito cujos rastros deixados nos dão pistas, ressignificam e reincorporam no discurso crítico experiências e práticas que transformaram a paisagem urbana e cultural do Rio de Janeiro. Não podemos falar dos processos cada vez mais frenéticos da modernidade e da supermodernidade sem recorrer à questão da memória, e nem negligenciar o papel da história na reconstrução identitária,

sobretudo na produção do imaginário moderno acerca das cidades e das culturas que as formam.

Representações ficcionais do Rio Negro

A leitura de obras literárias que tratam da representação da cidade do Rio de Janeiro e, mais importante, que problematizam os processos de formação cultural delineado com mais propriedade nas bordas da sociedade dita culta – e, obviamente, negligenciadas por ela – é um caminho crítico produtivo e combativo para tratarmos da relação entre espaço e memória. Pensamos exatamente naquilo que Maurice Halbwachs (2006) apontou, ao tentar aproximar sua sociologia da realidade concreta dos sujeitos, tomando como parâmetro os contextos sociais, imprescindíveis na reconstrução do que ele chamou de memória. E nos perguntamos por que meios a literatura do agora contribui para o fortalecimento de uma leitura cidadã, leia-se crítica, no contexto político hegemonicamente negacionista e autoritário do agora.

Os romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba* (2012), de Nei Lopes, foram a chave-mestra utilizada para abrirmos as primeiras portas desta reflexão, mas não só elas, como se verá. Em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, acompanhamos a jornada de um grande número de personagens – a maior parte históricas, algumas outras puramente ficcionais – pelos arredores marginalizados do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente, em fins dos anos de 1920.

No espaço geográfico do bairro do Estácio e de suas adjacências se consolidariam e tornariam vitoriosos alguns movimentos culturais e religiosos reunidos em torno da cultura do samba e da boemia protagonizados por sujeitos oriundos das classes subalternizadas da então capital no período da Primeira República. Em *Desde que o samba é samba*, Paulo Lins se concentra no pequeno universo geográfico da região do Estácio e seus arredores, que Nei Lopes (2015) chamaria, em romance homônimo, de Rio Negro: território sociocultural consolidado nas áreas centrais da cidade, como já dito, acrescentando-se que essa região e outras áreas adjacentes passaram a ser reconhecidas na cultura negro-carioca como sendo a “Pequena África”.

No romance *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, o trânsito de seus personagens pelos subúrbios cariocas jamais se desgarra da relação

com aquelas áreas centrais do Rio de Janeiro, periféricas à época. Ambos, os romances de Paulo Lins e Nei Lopes, lidam com uma grande galeria de personagens, em sua maioria negros, composta de trabalhadores pobres, pequenos comerciantes, desempregados, músicos, artistas, lavadeiras, cafetões, prostitutas, mães e pais de santo, enfim, uma gama de indivíduos que transitam intensamente por uma cidade partida, para nos valermos da expressão de Zuenir Ventura (1994), e cujos arredores ainda são pouco e/ou adequadamente rememorados pela historiografia e pelos discursos oficiais do patrimônio e da memória.

A lua triste descamba e *Desde que o samba é samba* são fundamentalmente narrativas de espaço. A geografia da cidade do Rio de Janeiro é um elemento essencial para compreender as relações entre trânsitos narrativos, mobilidade sociocultural e papel da memória na configuração de uma cidade negra que vai sendo repovoada por meio do discurso literário. Daí novamente pensarmos na contribuição de Maurice Halbwachs (2006, p. 71), a nos socorrer quando afirma que “ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora”. Se por um lado as lembranças são marcas indeléveis de cada indivíduo, elas se configuram, por outro, como imagens parciais dentro de um organismo maior, conforme seja grande ou pequena a sociedade em que este indivíduo está inserido. Na literatura, nossa preocupação em estabelecer a relação entre mundo do texto e mundo da vida, nos levou ao termo “comunidade mundo-textual”. A ideia de comunidade propõe compartilhamento de memórias e experiências, enquanto que o atrelamento entre mundo e texto expressa os processos pelos quais a literatura se configura como lugar de memória e do saber histórico. A comunidade mundo-textual é um espaço privilegiado onde se pode questionar e resgatar o que ficou ou se deixou esquecido na historiografia oficial.

Nos dois romances aqui trazidos, os narradores funcionam como motores para o resgate de uma memória individual, o que se verifica na ficcionalização do espaço social em que os sujeitos transitam. Estamos tratando, ao que parece, de um tipo de sujeito que, ao falar no romance, desvela sua individualidade, ao mesmo tempo permitindo que todo um corpo social se expresse, conforme pensou Mikhail Bakhtin (2014, p. 331-366). A leitura de Paulo Lins e Nei Lopes nos provocou, neste sentido, a pensar o texto literário como uma espécie de arquivo e como local de encenação e, concomitantemente, de desconstrução e de produção de memória. Em suas obras, são essas localidades degradadas, cujo

patrimônio material foi sendo apagado da paisagem urbana – prédios obsoletos, pequenos e médios estabelecimentos comerciais, fábricas, espaços culturais etc. – que possibilitaram o surgimento de uma *Belle époque* tropical-carioca, conforme os planos da Reforma Urbana [Francisco] Pereira Passos, entre 1902 e 1906, durante o mandato do Presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves (1912-1916).¹ A Reforma expulsou boa parte da população do Centro para os morros do entorno, para os subúrbios e para a região metropolitana do Grande Rio. A diversidade racial, étnica e cultural representada nos romances de Lins e Lopes nos recorda dessa massa, predominantemente negra, removida. Também nos traz à memória uma galeria de sujeitos, como os imigrantes – por exemplo, os judeus de várias partes do mundo; os que vieram das áreas centrais da Europa e do Leste Europeu etc. A este caldo cultural, adicionaríamos a própria relação interclasses que naquela região foi registrada através da forte presença de intelectuais e artistas, alguns dos mais proeminentes do período, alguns deles época, especialmente ficcionalizados no romance de Paulo Lins, como Francisco Alves e Manuel Bandeira, dentre muitos. Neste imbricamento social, *Desde que o samba é samba* é a narrativa que melhor nos conta a história do samba não somente como um gênero musical novo, mas como uma espécie literária ainda por ser estudada como tal. Além disso, o samba também está ligado ao surgimento da Umbanda – religião que nasce e se dissemina no Rio de Janeiro.² Estamos diante daquele caldo cultural que tanto atraiu Manuel Antonio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo,

¹ Segundo Mayara Grazielle C. F. da Silva (2019, p. 2), “A Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como um modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido”.

² A data oficial de surgimento da Umbanda é 15 de novembro de 1908, anunciada pelo médium Zélio Fernandino de Moraes. A primeira tenda umbandista foi a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, criada no dia 16 de novembro de 1908, em Neves, distrito de São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro. Segundo o *Dicionário da História Social do Samba* (LOPES; SIMAS, 2015, p. 293), “a relação da umbanda com o samba dá-se primeiro na origem banta, comum aos dois. Depois, pela habitual participação de donos de terreiro e fiéis nas escolas. E, finalmente, pela proteção buscada por quase todas as escolas junto a entidades umbandistas ou de candomblé identificadas com suas cores e entronizadas em suas sedes”. Essa passagem histórica é ficcionalizada em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins.

por motivos diversos, é claro. Esse processo de trocas interculturais é bem representado em uma passagem do romance de Paulo Lins, no encontro e Manuel Bandeira com o sambista Ismael Silva.

Em uma conversa em um botequim do bairro do Estácio, Bandeira pede a Silva que não o chame de doutor e diz que é Silva quem merece esse tratamento, à altura de sua vocação artística e inovadora, de vanguarda, ao que Silva responde: “Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo” (LINS, 2012, p. 232). Neste trecho, de ironia sutil, o “tô sabendo” de Ismael Silva informa a Bandeira que o sambista tinha conhecimento suficiente da história. De forma semelhante, na mesma passagem, Bandeira demonstra interesse no som e no ritmo que Silva tira do garfo e prato. O escritor identifica o compasso dois por quatro, mostrando que também ele entendia os processos inovadores de Silva: “Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas”. Neste momento, surge o crítico Manuel Bandeira, erudito e observador dos movimentos populares. Não entendemos haver na sequência uma hierarquia de saberes, mas uma luta, até certo modo velada, porém amistosa, entre saberes.

Em *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, há um exemplo diverso, quando o narrador heterodiegético trata do carnaval e da relação dos artistas populares com a festa: “De modos que o carnaval era o objetivo. Mas durante o ano a gente também procurava ajeitar as coisas: a vala entupida; o lixo na porta; deixar falar no telefone, quem tinha; ir buscar um remédio; passar uma lista; dar um auxílio...” (LOPES, 2012, p. 61). Neste trecho, a atuação dos sujeitos no campo cultural é marcada pela necessidade de sobrevivência. A construção do patrimônio cultural dos sujeitos subalternizados se dá em outros moldes, não correspondendo às condições de produção dos intelectuais e artistas das classes média e altas. As relações assimétricas dos subalternizados impactam sua produção cultural e é a cidade o *locus* privilegiado de onde podemos observar as contradições e lutas de classe.

Em *Cidade dos sentidos* (2004, p. 11-15), Eni P. Orlandi aponta o discurso como uma das formas de se entender a cidade. Sujeito, história e língua performam uma relação particular com os processos de significação que traduzem a cidade. Enquanto a nação é uma entidade abstrata, a cidade possui “dimensões, formas visíveis, sendo perceptível em primeira instância (OLRLANDI, 2004, p. 11), especialmente em seus territórios,

onde são determinadas as relações sujeito/espaço, entre o sujeito e os demais indivíduos, ao que eu acrescentaria a relação dos sujeitos com a produção de memória. A memória, segundo Michel Pêcheaux (2020, p. 53), é “necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos”. Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 44) diz que “a memória que condiciona a leitura da cidade” é “uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite”, daí a oscilação do sentido entre “arquivo de semelhanças” e jogo de diferenças, quando se trata de preencher os vazios da cidade com aquilo que se deseja recordar. Para Gomes (1994, p. 44), “a relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se, portanto, pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece”. Por isso, a memória também é composta por silenciamentos, afirma Orlandi (2020, p. 55), pois “os sentidos constroem limites”, mas “há também limites construídos com sentidos”, como o caso da censura em passado recente e dos negacionismos hoje.

Voltando aos nossos romances, à época em que suas narrativas se passam – e ao espaço geográfico do Rio de Janeiro –, podemos concluir, com o auxílio de Bruno Carvalho, que, na *Belle époque* tropical-carioca, em um Rio de Janeiro cada vez mais dividido, a região central da cidade foi o espaço “onde o Brasil desejado pelas elites dominantes começa a chegar ao fim, e que o Brasil imaginado e celebrado por uma geração seguinte de artistas modernistas começa a se fazer presente” (CARVALHO, 2019, p. 161). Bruno Carvalho chama essa área nas adjacências da Cidade Nova de bairro afro-judeu, já identificada na prosa de Macedo, Almeida, Fonseca, Lins e Lopes como espaço de interseções, onde se podia encontrar um preto que falava iídiche e um judeu tocando pandeiro e tamborim.

O carnaval seria a junção de tudo o que se consagra no jogo das diferenças jogado no âmbito das cidades. As obras de Paulo Lins e Nei Lopes, longe de celebrar a “cidade ordenada” como “sonho de uma ordem” de que nos falou Ángel Rama (2015), ficcionalizam um espaço de preservação da memória e de arquivo das semelhanças no tabuleiro das diferenças. Diremos que a potência da escrita é mais visível como arquivo e memória quando a literatura faz a língua significar ao inscrevê-la na história, como disse Eni P. Orlandi (2020, p. 57): “É é isso a materialidade

discursiva, isto é, linguístico-histórica”, que possibilita a emergência da forma-sujeito. É evidente que os rompimentos provocados pelas literaturas de Paulo Lins e Nei Lopes provocam um abalo na ideia de cidade ordenada porque ambos perturbam a cadeia discursiva dominante e a organização dos arquivos ao incorporar os resíduos da história e as pistas identificadas nos rastros deixados, demandando da memória a recuperação do que, nos apagamentos e silenciamentos de patrimônios, manifestações, culturas e sujeitos ficou à espreita, aguardando o momento de submergir e constar inequivocamente na série histórica.

Encenação e performance no espaço público

Neste momento, escolho uma cena emblemática do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, com a qual dialogarei para, ao final, discutir algumas estratégias da representação ficcional do espaço público e as decorrentes trocas interculturais e intergeracionais que delas resultam. A narrativa *in media res* apresenta ao leitor a Valdirene, Sodré, Valdemar, Brancura e Tia Amélia, os cinco protagonistas deste episódio baseado no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, nos arredores do bairro do Estácio, década de 1920.

Trata-se de uma possível tragédia de sangue prestes a se desenrolar entre o “português” Sodré e o jovem Valdemar, por conta de uma disputa pelo favoritismo da prostituta Valdirene. Os dois pretendem acertar suas contas nas proximidades de um conhecido bar da antiga região da Cidade Nova, nos arredores Estácio. O duelo de morte havia sido arquitetado pelo malandro Brancura, rufião que explorava a prostituição na antiga Zona do Mangue (Valdirene era uma de suas “protegidas” e também sua amante). Pela esperteza, Brancura planejava vingar-se de Sodré, que ou morreria nas mãos de Valdemar ou seria preso caso assassinasse o jovem. Note-se que Brancura tem como cúmplice a própria Valdirene, motivo da contenda. Frustrando as expectativas de Brancura e, de certa forma, dos leitores, chega ao local Tia Amélia, mãe de Valdemar que, informada do fato, acaba com a disputa e conduz seu filho de volta à casa.

Este “não-acontecimento” conduz os leitores a produtivos passeios inferenciais na obra. O leitor vai aos poucos se inteirando do papel de algumas das personagens da enorme galeria de sujeitos que compõem o romance, além de situar-se no espaço geográfico e nos ambientes de uma região crucial para a compreensão ampliada e renovada

dos acontecimentos culturais que marcaram, particularmente, o Centro do Rio de Janeiro e a cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX, como um todo.

O tempo histórico situa o leitor na década de 1920. A reforma Pereira Passos (1902-1905), também conhecida como “Bota-abaixo”, foi um conjunto ações marcado por demolições, expulsões e expropriações que redefiniram a estrutura urbana do Rio recém-republicano, capital e principal cidade do país, então. O intenso desenvolvimento urbano do Rio ocorreu *pari passu* com os fluxos migratórios que impulsionaram a ideia das reformas que, como de praxe, atingiriam profundamente as camadas médias baixas e baixas da população. As palavras de ordem de Pereira Passos foram higienizar, demolir, sanear, organizar e, principalmente “civilizar” a capital da República, livrando-a da má fama de cidade insalubre e acometida por doenças como a dengue, a leptospirose, a malária, dentre outras. Para a consumação do projeto, foram alargadas, modernizadas e prolongadas as até hoje essenciais e principais vias urbanas do Centro da cidade, como as Avenidas Rio Branco, Mem de Sá, Marechal Floriano e a Avenida Passos (em homenagem ao alcaide). Alguns morros, como o Morro do Castelo e o do Senado foram extintos e aplainados; ruas como a antiga Matacavalos, hoje Rua Riachuelo, foram estendidas; cortiços e casas de pequenos comércios foram expropriados, enfim, o que impedia o avanço civilizatório pretendido por Pereira Passos foi removido da paisagem carioca. Cerca de 700 a 3 mil construções foram demolidas, conforme lemos no Atlas Histórico da Fundação Getúlio Vargas / CPDOC.³

Obviamente, essas ações provocaram uma diáspora local, já que os moradores das áreas atingidas pela reforma ora se deslocaram para os subúrbios ou ocuparam desordenadamente os morros próximos, como o Livramento, onde nasceu Machado de Assis; o Morro da Providência e, no caso do romance de Paulo Lins, o Morro do São Carlos. A tônica dessas expulsões, obviamente, foi o autoritarismo com que as populações do entorno foram destituídas de seus imóveis e negócios. Esse é o ambiente histórico, social, geográfico, econômico e político que o romance *Desde que o samba é samba* ficcionaliza.

³ Para mais informações e detalhes da reforma de Pereira Passos, consultar *O Bota-abaixo* (2016).

A grande diversidade racial, cultural e religiosa fica evidente quando observamos que o fluxo migratório da região foi intensamente marcado pela chegada das “tias” baianas; de populações em fuga das secas no Nordeste; vítimas da Guerra de Canudos, além dos judeus asquenazes e dos europeus de áreas pobres do Velho Continente. Como amostra desse caldo cultural, em *O preto que falava iídiche*, de Nei Lopes (2018), vemos a história do amor entre o inteligente preto Nozinho e a judia branca Rachel, contada por um narrador homodiegético que, logo no primeiro capítulo do romance, assim define sua tarefa:

E de tudo isso me veio o gosto, o prazer de estudar a condição humana. De estudar o comportamento dos grupos sociais em função do meio; os processos que interligam os indivíduos em sua vida social; a evolução social desses grupos; e os costumes, as crenças e as tradições transmitidas de geração em geração, que permitem a continuidade de uma determinada cultura ou de um sistema social. (LOPES, 2018, p. 14)

Recorro a esse diálogo com o romance de Lopes para ilustrar seu olhar para os sujeitos-alvo de sua escrita:

Aquele povo fazia parte de contingentes livres e libertos que, com a Abolição, se instalaram nas precárias casas de cômodos das ruas vizinhas à Praça, e que depois, com os espaços esgotados, começaram a levantar casebres improvisados nas encostas dos morros, como o da Providência – que, depois da Guerra de Canudos, acabou ganhando o apelido de morro da Favela, como todo mundo sabe. (LOPES, 2018, p. 16)

Estamos diante de ambientação e passagens histórico-geográficas que Lins, em outra mirada, também ficcionaliza. Em Lins e Lopes temos uma grande galeria de personagens, sejam elas apenas referenciadas ou participantes ativas das tramas, a transitar por becos e margens de uma sociedade em efervescente transformação, chamada de Pequena África. Chamarei essas ficções de “literatura de repovoamento”. Embora ficcionais, elas esboçam reflexões políticas que nos provocar a pensar em uma “resposta” engajada acerca do papel decisivo daquelas camadas subalternizadas na capital do Brasil de então em relação aos processos culturais de uma cultura nacional que – embora reconheçamos a contribuição pioneira de escritores como Coelho Neto, Lima Barreto, João do Rio, Benjamin Costallat, Marques Rebêlo, dentre outros – ainda carecem de aprofundamento. Daí o papel fundamental dessas narrativas de repovoamento, que focalizam os mesmos elementos geográficos e

humanos que pontuaram um caminho da prosa brasileira (lembremos Manuel Antônio de Almeida no já citado *Memórias de um sargento de milícias*) sob uma ótica renovada. Vejamos alguns exemplos em *Desde que o samba é samba*.

Brancura era o apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, *circa* 1908 – 1935), que junto com Milton de Oliveira Ismael Silva (Niterói, RJ – 14 de setembro de 1905 – Rio de Janeiro, 14 de março de 1978); Bide (Alcebiades Maia Barcelos, Rio de Janeiro, Niterói, RJ, 25 de junho de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de março de 1975); Baiaco (Oswaldo Caetano Vasques, Rio de Janeiro, 1913-1935); Mano Edgar (Edgar Marcelino dos Passos, Rio de Janeiro, 1900 – 1931), dentre outros, fundaram a primeira escola de Samba, a Deixa Falar, em 1928, lançando as bases do que hoje se chama “samba de sambar”: produção musical-literária diversa das antigas marchas, maxixes, lundus que dominavam a cena musical carioca.

Tia Amélia, personagem citada por nós, no início desta seção, é provavelmente referência a uma das “tias baianas” da região. Lins toma grande liberdade em relação aos fatos históricos, já que a Tia Amélia histórica era na verdade mãe de Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o famoso compositor Donga (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1889 – 25 de agosto de 1974), tido como autor da primeira gravação de um samba, “Pelo telefone” – e não esposa de personagem homônimo do romance. Os demais sujeitos da cena com que abrimos este capítulo são exemplos da diversidade de tipos humanos que circulavam pela região: prostitutas, rufiões, descendentes de portugueses, ex-escravizados ou seus descendentes.

A trama inicial, algo rocambolesca, é motivo para se contar a história de uma cultura, de seus processos de transmissão e construção artística, capitaneados por descendentes de escravizados nos anos imediatamente posteriores à abolição. O romance discute, sem ser panfletário, as tentativas de se minimizar o papel dessas populações nos movimentos identitários de formação da cultura nacional. Para o pesquisador Humberto M. Franceschi (2010, p. 198), a força criativa daquele grupo

[...] surpreendeu os pseudodonos da cultura, que jamais poderiam imaginar que aquele pequeno agrupamento inteiramente desconhecido, filhos da primeira geração saída da escravidão, pudesse exercer tal força na alma popular a ponto de botar em risco

a tranquilidade das elites ainda abaladas com as consequências da abolição e do encilhamento.⁴

Como aponta Franceschi, e como se lê no romance, aquela comunidade diversa e multifacetada que ocupava a região do Mangue, por onde o grupo do Estácio circulava, de muitos modos ameaçavam o *status quo* das elites, cujas regras e normas eram ignoradas, no todo ou em parte, por aqueles indivíduos. O grande desafio daqueles grupos era estabelecer uma nova ordem que fundasse uma tradição, ao mesmo tempo em que rejeitavam o tradicionalismo. Eduardo Granja Coutinho (2011) entende que o grande desafio daqueles artistas era transformar suas narrativas em manifestações concretas de uma concepção de mundo particular, seja, ao mesmo tempo, falando de sua história seja defendendo os interesses do grupo na consolidação de uma memória coletiva.

Michael Pollak (1992, p. 2), ao tratar das relações entre memória individual e memória coletiva, mostrou que os elementos comuns a elas são “os *acontecimentos* vividos pessoalmente” e os acontecimentos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer”. Neste sentido, a narrativa ficcional apresenta alguns problemas teóricos que precisamos enfrentar: sendo criação de um autor que no presente dirige-se a um passado, não para historiar, mas para representá-lo artisticamente, a ficção revela-se problemática tanto mais os critérios de invenção e ficcionalização do passado são submetidos às estratégias do discurso literário. Avancemos.

Desde que o samba é samba é romance de escritor contemporâneo, lançado em 2012, e pensado como representação ficcional de um capítulo de nossa história cultural: a emergência da arte do samba e de seus protagonistas e coadjuvantes no contexto social da Primeira República. Quanto a isso, o processo de representação, que se baseia na ficcionalização de sujeitos históricos, dialoga com o passado diferentemente do discurso histórico. A ficção opera por meio de um *como se* no qual reconhecemos, ao mesmo tempo, o fato histórico a que personagens e ações remetem, e a tutela de um narrador sujeito de uma

⁴ A crise do Encilhamento ocorreu entre o final da Monarquia e o início da República, na chamada República da Espada (1889-1894) e foi marcada pela inflação alta e formação de uma bolha econômica), e foi desencadeada por uma forte crise financeira e institucional. O nome se deve às medidas do governo de Deodoro da Fonseca, que tentou resolver a crise através de emissão de papel moeda.

enunciação que remete à instância autoral, regente desses processos. Isso não invalida o papel do discurso literário como espaço de interpretação, registro e manutenção da memória, já que também as narrativas orais, embora não partam dessa relação tripartite autor, narrador e narrativa, recuperam uma memória de pessoas que frequentemente intercalam as funções de sujeitos históricos com as de personagem e narrador. Expliquemos. Sua memória é atravessada não somente pelo que viveram, mas também pelo que presenciaram ou ouviram de terceiros. Daí que a ideia de uma memória mais “verdadeira” ou próxima ao real é profundamente discutível. Michael Pollak chamou isso de “projeções” ou “transferência por herança”, quando as memórias que revelo são codependentes das memórias a mim reveladas por outros.

A questão da tradição alia-se ao problema da memória quando percebemos que os signos estão sempre dispostos em uma arena em que se desenrolam as disputas de classes. Por isso, a tradição pensada como hegemonia é sempre perpassada pelo jogo de poder que tenta arrebatar o discurso para o campo das ideologias. Para Eduardo Granja Coutinho (2011, p. 28), na concepção metafísica da tradição predomina um pensamento hegemônico cuja ideologia é a conservação das “relações sociais vigentes”, onde se pensa a cultura “como objeto, peça de coleção ou mercadoria, desconsiderando o processo pela qual o homem, por meio de sua práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural”. Frequentemente, a tradição é vista como (1) conjunto de fatos, (2) sistema mecânico, (3) essência e espírito de um povo ou (4) estrutura, mas raramente é vista como (5) “produto da atividade prática de sujeitos históricos”. Entender a escrita de romances como os de Paulo Lins demanda um “pensamento do traço” (COUTINHO, 2011, p. 36), ou seja: requer o entendimento do passado por um sujeito presente que o reconhece e problematiza, como fazem o autor, primeira instância, ou os receptores da obra.

Ainda quanto à memória, Michael Pollak (1992, p. 203) afirma que ela é (1) seletiva, já que “nem tudo fica registrado”, “nem tudo fica gravado”; (2) é em parte herdada, transmitida; (3) organizadíssima, quando se trata, por exemplo, da memória nacional, das datas comemorativas. No caso da memória individual, Pollak (1992, p. 204) diz que ela “grava, recalca, exclui [...]”, é, evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização”. Quanto às identidades, as fronteiras físicas (como o corpo ou pertencimento a um grupo); a continuidade

no tempo e coerência formam a unidade dos elementos múltiplos que formam um indivíduo.

No romance de Paulo Lins, tomam forma as ideias de “fio intergeracional” e de “comunicação intertemporal”, que alinhavam o processo de criação e expressão de uma visão de mundo a partir da reelaboração das formas culturais do passado (Cf. COUTINHO, 2011, p. 35). O romance nos ajuda a projetar cartografias literárias renovadas que testemunham o repovoamento dos espaços públicos por sujeitos que transitam pelas vias, vielas, encostas, centros e margens da cidade, redefinindo o significado de regiões histórico-geográficas determinantes para a compreensão do debate cultural da modernidade que ganha músculos através da plurivocalidade da ficção romanesca. Esse pensamento do traço, o chamo de “estratégias de reenvios” e estão bem resumidos em uma imagem-força do romance *Numa e a ninfa*, de Lima Barreto (2017, p. 94-95), que veio a lume entre 15 de março a 26 de julho de 1915, em forma de folhetim, no jornal *A noite*, e que trata exatamente da Cidade Nova, foco do romance de Paulo Lins:

A Cidade Nova não teve tempo de acabar de levantar-se do charco que era; não lhe deram tempo para que as águas trouxessem das alturas a quantidade necessária de sedimento; mas ficou sendo o depósito dos detritos da cidade nascente, das raças que nos vão povoando e foram trazidas para estas plagas pelos negreiros, pelos navios de imigrantes, à força e à vontade. A miséria uniu-as ou acamou-as ali; e elas lá afloram com evidência. Ela desfaz muito sonho que partiu da Itália e Portugal em busca da riqueza; e, por contrapeso, muita fortuna se fez ali, para continuar a alimentar e exercitar esses sonhos.

É nessa ambientação espacial que se formaram as culturas compósitas que deram desembocaram na forma artística do samba, expressa no romance de Paulo Lins pela experiência de Brancura, Sodré, Tia Amélia, Valdemar e Valdirene no espaço público, sujeitos subalternizados em trajetória algo errática, porém decisiva, rumo à construção de uma obra coletiva, uma cultura engendrada por indivíduos cujas existências foram se atravessando e atravessando o corpo da cidade, abrindo perspectivas novas para uma ideia moderna de nação.

Para um provisório encerramento

As primeiras páginas de *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, são pródigas em referências a bairros da cidade do Rio de Janeiro: Madureira,

Turiaçu, Pavuna, Rocha Miranda, Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, dentre muitos mais. Para o turista incidental, essas regiões não fazem parte do roteiro da cidade, a não ser por uma ou outra incursão esporádica pelo Rio “profundo”, de raiz. Lopes é pródigo também em povoar sua narrativa com inúmeros personagens. O narrador do romance, do alto de seus 80 anos, e sem o talento para a escrita, conforme ele próprio diz, conta em uma entrevista uma série de histórias que ele teria testemunhado. Dentre elas, as do sambista Mário de Madureira e de Dona Vanda, figuras centrais em uma história na qual Juvenal (Nanal) se coloca como narrador-testemunha ou homodiegético.

O percurso do narrador envolve o eixo Praça Onze-Oswaldo Cruz. Nanal se diz um grande conhecedor do Centro, pois nasceu na rua Senhor dos Passos, tendo crescido e circulado pelas áreas da Gamboa, Saúde, Santo Cristo, do Morro da Providência, do Túnel João Ricardo (que liga área da Central do Brasil à Gamboa), sem esquecer o Estácio e o Catumbi. O passeio pelas áreas centrais e pelas zonas mais longínquas dos subúrbios cariocas recobre o período temporal do século XX. Lopes propõe a esse narrador meio mentiroso, muito ressentido, uma entrevista sobre o jubileu de ouro da Escola de Samba Irmãos Unidos da Fontinha, da qual ele foi um dos fundadores. Mas a incontinência verbal de Nanal o leva a outras narrativas. É aí que o mapa da cidade do Rio de Janeiro, ora afetivo ora erráticamente desenhado, vai revelando ao leitor uma cidade “fora”, mas que na verdade é “dentro” ou, mais apropriadamente, uma cidade “dentro-fora”, na qual se descortina, no percurso sinuoso das relações entre cultura e espaço público, uma série de documentos para o arquivo das histórias não contadas. Ao Rio-balneário, Lopes o suplementa com a ideia de um “outro” Rio, perto/distante do centro decisório da cidade, e eludido quando se trata de relacionar a cidade aos conceitos solidificados de cidade moderna. Esta modernidade praieira, consolidada na imagem de cidade à beira-mar, frequentemente esquece a contribuição imensa dos subúrbios e das zonas mais periféricas do Centro para a consolidação de uma cultura definidora de certo imaginário nacional: os movimentos artísticos, populares, negros e subalternizados que se formaram em torno do samba. Sob um viés político, Nélson da Nóbrega Fernandes (2011, p. 144) entende ser essa “a prática e o projeto das elites republicanas em retirar das classes subalternas o direito à cidade”.

Fernandes chama de “rpto ideológico” o que ocorreu com o conceito carioca de subúrbio. Como afirma, a ideologia do habitat surgida com as Reformas Pereira Passos não levou a sério a ideia dos subúrbios como solução para o problema da moradia popular, restringindo-se à construção de vilas operárias próximas a áreas de produção fabril.

Iniciativas não liberais, como as do engenheiro civil Everardo Backeuser, defendiam que a ocupação dos subúrbios deveria ter sido seguida de intervenções arrojadas do estado, especialmente no transporte público, uma das condições essenciais para o desenvolvimento daquelas regiões (Cf. FERNANDES, 2011, p. 144). Curioso notar que também Copacabana, Vila Isabel e Cascadura são, na visão do engenheiro, subúrbios, porque unidos pela precariedade, especialmente quanto ao transporte público.

Na contramão, o prefeito Pereira Passos editou decretos que dificultaram não somente a construção das habitações populares como acabaram promovendo o processo de ocupação das encostas da cidade, dado que os trabalhadores não teriam as condições necessárias de ir e vir a seus locais de trabalho. Sua postura danosa, por outro lado, favoreceu o surgimento de culturas locais, suburbanas, como as do samba, que tiveram florescimento e ascensão meteórica impulsionados pela região de Oswaldo Cruz e Madureira. Se em *Desde que o samba é samba* se conta a história do ponto de vista dos sambistas do Estácio, em *A lua triste descamba* falam os artistas e demais indivíduos suburbanos.

Neste sentido, pensar a modernidade carioca requer uma revisão dos mapas culturais e geográficos, especialmente quando se preparam as comemorações dos 100 anos do Modernismo Brasileiro. Se no âmbito da cultura letrada as formas compósitas de criação cultural, de transmissão, herança e interculturalidade sequer se pensou uma teoria da forma literária samba-enredo, apenas para ficarmos em um exemplo crasso, como continuar ignorando a força de movimentos que hoje se instalaram em todas as áreas geográficas do Rio? Na cidade do Rio de Janeiro, é difícil encontrar um bairro ou uma região em que não haja uma ou mais Escolas de Samba ou Blocos Carnavalescos que, além de Grêmios Recreativos, funcionam também como espaços de produções culturais as mais diversas – música, literatura, artes plásticas, dança, canto, artesanato, escultura etc. No caso da arte musical-literária do samba, essas obras, na maioria dos casos, se perdem na memória de seus criadores ou pela falta de registro, mas elas ainda assim representam um modo de ser e de viver daqueles sujeitos e daqueles territórios. A produção de sambas compõe as várias formas de sociabilidade destoantes das produções artísticas das classes médias e altas.

As leituras de *A lua triste descamba* e *Desde que o samba é samba* evocam uma memória da cidade – individual e coletiva – e uma compreensão dos espaços públicos que revelam um saber possível somente nas transações e trânsitos de sujeitos que recortam intensamente o corpo da cidade, em uma relação quase sensual com suas frestas e margens. A leitura de Paulo Lins e Nei Lopes é como uma viagem de trem pelo Rio Negro: Seja no percurso que vai dos subúrbios ao Centro

ou do Centro aos subúrbios, importa a circulação e seus fenômenos, na travessia diária pelo espaço público, um nomadismo gregário, oxímoro que bem representa a capacidade de uma cidade partida se reinventar e, mais do que isso, de existir sabendo-se “purgatório da beleza e do caos”, como se cantou e canta por aqui.⁵

Referências

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941. p. 5-19.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by: Caryl Emerson and Michael Holquist. 19. ed. Austin: University of Texas Press, 2014. p. 331-366.

BARRETO, Lima. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Penguin Classics, 2017.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 17-46.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Tradução de Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

FERNANDA Abreu – Rio 40 graus (videoclipe). [S. l.: s. n.], [20--?]. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Fernanda Abreu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AhuJ3dUVQvc>. Acesso em: 09 nov. 2021.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858 / 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

5 Referência a “Rio 40 graus”, canção de Fausto Fawcet, Fernanda Abreu e Carlos Laufer. (FERNANDA..., [20--?]).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. *O preto que falava iídiche*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

LOPES, Nei. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

O BOTA-ABAIXO. In: ATLAS histórico do Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2016. Disponível em: [https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Expressão%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20\(1902-1906\)](https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Expressão%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20(1902-1906)). Acesso em: 09 nov. 2021.

ORLANDI, Eni P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ORLANDI, Eni P. (org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2020. p. 55-66.

ORLANDI, Eni P. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

PÊCHEAUX, Michel. Papel da memória. In: ORLANDI, Eni P (org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2020. p. 45-53.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <http://www.pggedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: nov. 2021.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

SILVA, Mayara Grazielle C. F da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *Urbe: revista brasileira de gestão urbana*, [S. l.], v. 11, p. 1-11, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180179>.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



Slam e o direito à cidade: notas a partir do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência

Slam and the Right to the City: Notes From Slam da Guilhermina and Slam Resistência

Vima Lia de Rossi Martin

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

vima@usp.br

<http://orcid.org/0000-0002-8533-475X>

André de Godoy Bueno

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

andregodoy@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5917-6268>

Resumo: Este artigo focaliza o movimento literário conhecido como *poetry slam* em diálogo com a noção do direito à cidade. Por meio da análise dos princípios de ação do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência, observamos de que modo esses coletivos representam ideias plurais de ocupação e apropriação de espaços físicos e sociais, consolidando-se como eventos que promovem o direito de viver experiências literárias e socioculturais na periferia e no centro de São Paulo. Nesse sentido, o trabalho constata que ambos os eventos vêm transformando as relações de poetas e frequentadores com o espaço urbano a que pertencem e por onde transitam.

Palavras-chave: slam; direito à cidade; Slam da Guilhermina; Slam Resistência

Abstract: This article focuses on the literary movement known as poetry slam in dialogue with the notion of right to the city. Through the analysis of the action principles of the Slam da Guilhermina and Slam Resistência, we observe how these collectives represent plural ideas of occupation and appropriation of physical and social spaces, consolidating themselves as events that promote the right to live literary and socio-cultural experiences at São Paulo's downtown and periphery. In this sense, this paper verifies that both events have been transforming the relations of poets and regulars with the urban space to which they belong and in which they transit.

Keywords: slam; right to the city; Slam da Guilhermina; Slam Resistência

Eu que nunca me vi poeta
Sou poesia

Mariana Felix

Neste texto, busca-se fazer uma abordagem do fenômeno literário do slam¹ em diálogo com a perspectiva de direito à cidade. Num primeiro momento, apresentamos um breve histórico da *poetry slam*, tendo em vista que o fenômeno é relativamente recente e ganha maior sentido com a recuperação de sua trajetória em seu país de origem, os Estados Unidos (EUA), e no Brasil. Na sequência, tratamos da questão do direito à cidade, desenvolvido por Henri Lefebvre (2001), uma vez que a aproximação da proposta do slam à noção de direito à cidade favorece a compreensão das comunidades de slam enquanto movimentos de contestação e apropriação de espaços físicos e sociais.

Nessa perspectiva, focalizamos dois dos slams mais representativos da cena poética paulistana: o Slam da Guilhermina e o Slam Resistência. O primeiro, realizado na zona leste de São Paulo, foi o segundo slam organizado no Brasil e o primeiro a acontecer em praça aberta, pública, sem demandar qualquer estrutura física tradicional como abrigo para os eventos. O segundo, estabelecido em região central de fácil acesso, consolidou-se como um dos maiores fenômenos artísticos de público presencial e de redes sociais da atualidade, agregando uma grande quantidade de pessoas interessadas em sua atuação literária e social.

Para sustentar nossas reflexões, analisamos dois poemas que, de certo modo, apresentam cada slam: o Manifesto do Slam da Guilhermina, que pode ser entendido como a concretização poética de seus ideais e a afirmação de sua identidade periférica, e o Hino do Slam Resistência, a partir do qual é possível caracterizá-lo como um espaço de poder e de luta – verbal – contra desigualdades e injustiças. As considerações que encerram o texto reforçam o papel das comunidades de slam para a afirmação do direito de ocupar e viver as possibilidades das cidades de forma inclusiva e democrática, direito esse que se estende à totalidade de cidadãos e cidadãs, e não dizem respeito apenas à parte privilegiada da sociedade.

¹ Embora a palavra seja de origem inglesa, entendemos que o fenômeno já se encontra consolidado em nosso país, motivo pelo qual a palavra “slam” será aqui grafada sem itálico.

O slam e suas origens

Para iniciar a abordagem do slam, recorreremos às ideias de Roberta Estrela D’Alva (2014, p. 109) em seu livro *Teatro hip-hop*:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para a livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo.

Como se vê, a autora se recusa a definir o slam de modo simplificado. Fenômeno multifacetado, o slam tem a arte – nomeadamente a poesia falada – como elemento central, mas também é movimento coletivo, social e político, arena para debates contemporâneos e forma de entretenimento. Seu surgimento se deu há pouco mais de 3 décadas, nos anos de 1980 em um bar de jazz de Chicago, nos EUA. O personagem principal dessa origem é Mark Kelly Smith, também conhecido como Slam Papi. Então operário da construção civil e poeta, ele iniciava à época um novo modo de feitura e divulgação de poesia que seria o ponto de partida para realizações que seriam aprimoradas nos anos seguintes.

Conforme o fundador do movimento, no contexto estadunidense dos anos 1980, a poesia vivia uma espécie de estagnação, ficando restrita a círculos acadêmicos frequentados por uma pequena elite intelectual. Não parecia haver em tal contexto articulação significativa entre público e poesia. Marc Smith notou que nos eventos ocorria uma espécie de leitura bastante convencional, de modo que “poetas liam para poetas” (SMITH; KRAYNAK, 2009), tornando tais acontecimentos um tanto quanto monótonos, pouco interessantes ao público em geral.

A partir disso, Smith formou, junto a um grupo de artistas, o *Chicago Poetry Ensemble*, cuja atuação ensejava novas possibilidades para a expressão de uma arte poética menos tradicional. No início, eles foram duramente criticados por suas ideias e práticas. O grupo tinha uma atuação irreverente para os círculos mais canônicos, eram atores, palhaços, cantores, fazendo e divulgando os próprios poemas. Com efeito, isso fugia aos padrões mais socialmente valorizados. Apesar das

contundentes críticas que recebia, esse grupo acabou lançando as bases do que se tornaria o que conhecemos atualmente como *poetry slam*. No início dos eventos, Smith empreendeu a busca por um público diferente do tradicionalmente almejado pelos organizadores de eventos mais convencionais, um público não especializado, alheio às universidades e circuitos elitizados. Isso o conduziu a bares e cabarés localizados nos chamados “bairros brancos” de Chicago, locais em que ele passou a organizar eventos artísticos (SOMERS-WILLET, 2009, p. 3).

Como explica Roberta Estrela D’Alva (2014, p. 109), esses eventos, de formato inicialmente difuso, iniciaram-se em novembro de 1984 e foram sendo realizados regularmente nas noites de segunda-feira, no *Get Me High Jazz Club*. No entanto, como este espaço se tornara acanhado para o público que o frequentava, Marc Smith passou a realizar, em 1986, eventos semelhantes em outro bar, o *Green Mill Jazz Club*, tendo por base a mesma ideia de “show-cabaré-poético-vaudevilliano”.

Nas apresentações promovidas pelo grupo desde 1984, poetas e artistas sugeriam ao público que manifestasse aprovação ou desaprovação em relação aos poemas e números apresentados. Ao final de cada número, era incentivada a participação espontânea da plateia, de maneira a engajar a audiência e quebrar o distanciamento entre artistas e público. Essa participação tinha até então um caráter apenas acessório, isto é, a aprovação ou desaprovação do público se resumia somente a vaias e manifestações que não influíam diretamente no transcórre ou no desfecho dos eventos.

No ano de 1986, houve uma situação que acabou por inserir o público e sua avaliação de maneira mais decisiva. Num dos eventos, Marc Smith pediu que o público presente avaliasse as poesias apresentadas de modo mais efetivo, com vaias e aplausos e, depois, com a atribuição de notas para cada poema apresentado. Assim, o que se realizava como improviso tornou-se uma das mais importantes características do slam: a participação do público no julgamento dos poemas. Susan Somers-Willett (2009, p. 4, tradução nossa) assim descreve a mudança na dinâmica dos eventos:

No verão de 1986, quando ficou sem material para completar um set durante um show no Green Mill, Smith “tropeçou” em um formato que “pegou”. Ele realizou uma competição simulada no set final do show, permitindo que o público julgasse os poemas executados no palco – primeiro com vaias e aplausos e, depois, com pontuações numéricas. O público foi atraído por esse formato

e Smith logo tornou a competição uma atração regular nas noites de domingo no Green Mill. Foi lá, entre copos tilintantes de uísque e fumaça de cigarro, que nasceu o *Uptown Poetry Slam*.²

Esse episódio não mudou somente a característica dos eventos, mas inseriu a plateia como um dos pilares dos slams. Afinal, qualquer pessoa que frequenta uma edição de *poetry slam* pode ser jurada, já que não é exigido nenhum requisito prévio para isso, apenas que se julgue o poema com isenção, de acordo com uma avaliação pessoal sobre a qualidade de cada performance poética apresentada.

A atribuição de pontuação para cada apresentação foi diretamente responsável pela competitividade que caracteriza os atuais slams. Diferentemente dos saraus – outro importante fenômeno literário que se fortaleceu no Brasil nos últimos anos – o slam é uma competição, e isso significa que cada evento tem vencedor/a. E, embora os eventos aconteçam em clima amistoso e de respeito mútuo, parece-nos evidente o fato de que quem entra para competir o faz em busca da vitória.

Vale ressaltar que a competição tem relação com o nome do fenômeno: *poetry slam*. O termo slam é associado a campeonatos esportivos nos EUA, tais como *baseball*, *bridge*, tênis, entre outros, e foi utilizado por Smith para nomear os campeonatos de performances poéticas, eventos nos quais as/os *slammers*³ (poetas) têm o objetivo de vencer outras/os poetas em batalhas literárias.

Por se tratar de um evento competitivo, é necessário que haja regras, e elas são bem definidas e se aplicam à maioria dos slams espalhados por todo o mundo. Conforme Roberta Estrela D’Alva (2014, p. 113):

[...] embora encontrem-se variações na forma em que os slams são realizados, na maior parte das comunidades existem três

² No original: “In the summer of 1986, when he ran out of material to complete a set during an ensemble show at the Green Mill, Smith stumbled on a format that stuck. He held a mock competition in the show’s final set, letting the audience judge the poems performed onstage – first with boos and applause and later with numeric scores. The audience was compelled by this format and Smith soon made the competition a regular attraction on Sunday nights at the Green Mill. It was there, among the clinking tumblers of whiskey and wafts of cigarette smoke, that the Uptown Poetry Slam was born” (SOMERS-WILLET. *The Cultural Politics of Slam Poetry*, 2009, p. 4).

³ O termo *slammer* é utilizado para nomear poetas que recitam seus poemas nas batalhas de poesia.

regras fundamentais que são mantidas: os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo, deve ter no máximo três minutos e não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical.

Com o passar dos anos, o slam passou por modificações, ganhou público, espalhou-se por outras regiões estadunidenses e chegou a diversos países. Seu formato democrático e inclusivo e o fato de Marc Smith jamais ter reivindicado para si qualquer direito autoral provavelmente favoreceram sua difusão. A ideia que permeia os slams é a de que uma comunidade ajuda outra a se formar e se consolidar. Nas palavras de Smith e Kraynak (2009, p. 12 *apud* D’ALVA, 2014, p. 113): “o que nós fazemos, o que nós sabemos, o que descobrimos é passado de poeta para poeta, de cidade a cidade, de slam a slam, até para nossos rivais”.

Foi com esse espírito comunitário que, no ano de 2008, o slam teve seu início no Brasil. A principal responsável foi Roberta Estrela D’Alva, fundadora do Zona Autônoma da Palavra – o ZAP! Slam. Ela conta que, entre 2007 e 2008, por conta de um projeto do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, coletivo de Teatro Hip-Hop do qual ela participava, passou a pesquisar o slam. Naquela altura, assistiu ao filme “Slam” e ao documentário “Slam Nation”.

Interessada nesse tipo de evento, visitou alguns saraus e outras iniciativas culturais que envolviam poesia em São Paulo, mas não encontrou nada que se assemelhasse a um slam. Foi nos Estados Unidos que ela finalmente participou de um:

Em julho de 2007, numa viagem a NY, tive a oportunidade de conhecer um slam ao vivo e em cores. Estive no Nuyorican Poets Café e no Bowery Poetry Club, dois dos mais tradicionais clubes de poesia (e de slam) da cidade, e pude ver de perto as batalhas. Descobri que existem mais de 500 comunidades de slam no mundo inteiro, nos países mais diversos.

Fiquei com muita vontade de fazer um slam no Brasil, e um ano depois [...] eis que inauguramos a Zona Autônoma da Palavra – o ZAP! (D’ALVA, 2008)⁴

Iniciava-se, pois, o ZAP! Slam, a primeira batalha de *poetry slam* do Brasil. A edição inaugural ocorreu em 11 de dezembro de 2008, no

⁴ O depoimento completo de Roberta Estrela D’Alva pode ser acessado no blog ZAP!: um SLAM brasileiro (D’ALVA, 2008).

local que sediava o já referido Núcleo Bartolomeu de Depoimentos Teatro Hip-Hop, no bairro da Pompeia, em São Paulo. A primeira disputa do ZAP! Slam contou com treze concorrentes, número expressivo para um evento que propunha um novo formato.

De 2008 até 2012, o ZAP! foi o único slam em funcionamento no Brasil. Em fevereiro de 2012, surgiu o Slam da Guilhermina, o segundo do país e o primeiro a ser realizado em praça pública. A partir de então, houve um expressivo aumento na quantidade de slams, inclusive por conta da circulação de registros das batalhas poéticas em plataformas virtuais. Em 2014, foi fundado o Slam Resistência, cujo alcance midiático por meio de redes sociais é notável – em 2018, seus vídeos já tinham alcançado mais de oito milhões de visualizações. Esse slam também é realizado em espaço aberto e público: a Praça Roosevelt, no centro de São Paulo.

Tanto o Slam da Guilhermina quanto o Slam Resistência serão abordados mais detidamente, posto que nossa proposta é relacionar sua realização com a questão do direito à cidade, noção sobre a qual falaremos a seguir.

A noção de direito à cidade

A ideia de direito à cidade remete a Henri Lefebvre (2001), pesquisador que cunhou o termo e desenvolveu importantes reflexões sobre suas implicações. Com pensamento abrangente acerca do que compõe esse direito, o autor afirma:

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, 2001, p. 134, grifos do autor).

Os diferentes direitos que se combinam para a composição do amplo direito à cidade estão em tensão com o funcionamento do sistema capitalista. Lefebvre entende que as reflexões sobre o espaço urbano devem contemplar redefinições de formas, funções e estruturas da cidade, o que envolve economia, política, cultura etc. (LEFEBVRE, 2001, p. 105). Trata-se, assim, de se pensar as diferentes esferas das relações humanas em diálogo constante com a urbanidade. O autor observa ainda

que a ocupação das cidades não se resume a um aspecto físico, corpóreo, uma vez que as pessoas têm necessidade de imprimir nos espaços as marcas criadoras de sua presença. Em suas palavras:

O ser humano tem [...] necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades [...] acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais [...]. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. (LEFEBVRE, 2001, p. 105)

Ana Fani Alessandri Carlos (2020), refletindo sobre as ideias de Lefebvre (2001), reforça que a noção ampla de direito à cidade conflita com os interesses do capital financeiro. Ela ressalta que as contradições do modo de produção capitalista precisam criar formas de manutenção de suas bases lucrativas, ainda que isso signifique mudança de práticas de tempos em tempos.

Esse aspecto é evidenciado com a crescente mercantilização do espaço geográfico, que se tornou peça fundamental dentro do sistema capitalista. A autora destaca que, com as transformações ocorridas ao longo do século XX, houve também modificação no modo de acumulação de capital. Com isso, “desloca-se o foco central do processo de acumulação capitalista: da produção de mercadorias clássicas para a produção do espaço.” (CARLOS, 2020, p. 352). Nessa perspectiva, o espaço físico é tornado um pilar de grande relevância para investimentos do capital financeiro. As cidades se tornam então, elas mesmas, mercadorias lucrativas. Evidentemente, isso não se dá sem consequências diretas para a organização espacial e para a vida de seus habitantes. A mesma autora, ainda em diálogo com Lefebvre (2001), reflete:

[...] a cidade hoje se transforma em mercadoria como desdobramento do processo de produção do espaço tornado mercadoria no seio do processo da produção capitalista. Nesse movimento o valor de troca suplanta o valor de uso estrangulando-o, trazendo como consequência a degradação das relações sociais na cidade através do aprofundamento da segregação espacial. Este movimento da história fundamenta e justifica as lutas pelo espaço. É aqui que se localiza e ganha atualidade o debate sobre o “direito à cidade” como aposta e mediação entre realidade presente e o futuro da sociedade. (CARLOS, 2020, p. 352)

A lógica de mercantilização do espaço faz com que regiões mais valorizadas de grandes centros urbanos apresentem desenvolvimento estrutural e social bastante discrepante quando comparadas a regiões menos valorizadas. Aspectos como infraestrutura e oferta de serviços públicos e privados, tais como saúde, educação, transporte e lazer, são bastante díspares entre as diferentes regiões urbanas. No caso específico da cidade de São Paulo, é flagrante como as áreas periféricas, habitadas geralmente por pessoas negras e com baixa condição financeira, dispõem paradoxalmente de menos equipamentos e serviços em campos essenciais. Uma vez que o espaço da cidade é transformado em mercadoria, os locais já valorizados ou com maior potencial de investimentos são sistematicamente ocupados pelos setores privilegiados da população.

O espaço urbano atua, nessa perspectiva, como meio de ligação e separação de pessoas. A apropriação dos espaços é desigual e envolve dimensões que estão além da aquisição e ocupação dos espaços. No texto “O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade”, Carlos (2014, p. 477) comenta:

No plano espacial, ligado à implosão das orientações socioculturais e da crise urbana, a metrópole separa e divide os cidadãos, em função das formas de apropriação determinadas pela existência da propriedade privada do solo urbano. A propriedade, como fundamento e como produto do processo de produção do espaço, sob o capitalismo, delineia a tendência da submissão dos modos de sua apropriação ao mundo da mercadoria; consequentemente, a redução do conteúdo da prática socioespacial à desigualdade de acessos.

Viver os variados aspectos relacionados ao direito à cidade passa pela possibilidade de acessar e ocupar criativamente os espaços urbanos. Como o acesso a tais espaços é assimétrico entre as várias camadas sociais, o meio urbano acaba por expor as incontáveis desigualdades produzidas pelo sistema capitalista. Em artigo que retoma o título do livro de Lefebvre (2001), “O direito à cidade”, o geógrafo David Harvey (2008, p. 85) argumenta que:

A urbanização [...] desempenhou um papel decisivo na absorção de capitais excedentes, em escala geográfica sempre crescente, mas ao preço do explosivo processo de destruição criativa que tem desapropriado as massas de qualquer direito à cidade.

A quebra desse estado de coisas depende da reflexão sobre as diferentes formas de ocupação e apropriação de espaços públicos e

privados, por meio de iniciativas que permitam às pessoas ocupar e viver algo mais que o trabalho cotidiano. É fundamental que a apropriação democrática de espaços físicos e culturais de prestígio seja pauta dos debates sobre urbanidade. Por outro lado, possibilitar o acesso a espaços de prestígio à população em geral não significa o esvaziamento da reflexão acerca das necessárias ações que podem e devem ser promovidas em espaços periféricos, a fim de que cada sujeito possa usufruir do seu direito à cidade da forma mais diversa e ampla possível.

As discussões acerca do direito à cidade se inserem, portanto, no âmbito da relação entre urbanização e capitalismo contemporâneo. E pensar sobre as possibilidades de as pessoas, especialmente moradores de espaços periféricos e com menor poder aquisitivo, usufruírem desse direito, que tem sido reiteradamente negado pelo poder público, é tarefa urgente. Nesse sentido, a realização dos eventos paulistanos Slam da Guilhermina e Slam Resistência são ações que promovem a apropriação dos espaços urbanos e fortalecem a luta pelo direito à cidade. Ambos os coletivos, como veremos, oferecem às pessoas opções de lazer cultural/literário em espaços públicos, ao mesmo tempo que inserem uma parcela importante da sociedade em ambientes de sociabilidade e produção cultural crítica e criativa.

Slam da Guilhermina – “Porque Guilhermina é Esperança”

Em fevereiro de 2012, quando em São Paulo e no Brasil havia apenas o ZAP! Slam, surgiu o coletivo do Slam da Guilhermina. A ideia de realizar um slam a céu aberto foi original. Não era apenas uma nova comunidade de slam, tratava-se de um slam sem qualquer tipo de sede física como galpão, sala, teatro, bar, enfim, sem uma estrutura mais tradicional para abrigar poetas e público. O coletivo se instalou na praça que se liga à estação de metrô Guilhermina-Esperança, no bairro da Vila Guilhermina, zona leste de São Paulo. Desde então, os eventos poéticos acontecem na última sexta-feira do mês, sempre às 19h30.

Conforme informação de sua página oficial no Facebook, “o Coletivo Slam da Guilhermina é formado por Emerson Alcalde (Vice-Campeão do Mundo de Poesias disputado na França em 2014), Uilian Chapéu, Cristina Assunção e Rodrigo Motta”.⁵ Os organizadores são responsáveis pela promoção dos encontros mensais, nos quais, além da já tradicional batalha entre poetas, podem ocorrer intervenções artísticas,

⁵ Informação disponível na página do Facebook do Slam (SLAM DA GUILHERMINA, [2014?]).

apresentações musicais e lançamentos de livros, programação que varia a cada encontro. Além desse evento, o coletivo organiza ainda o Slam Interescolar, iniciativa que busca promover a literatura nas escolas.

No início de 2020, a primeira competição do ano, em 31 de janeiro, foi a edição “#223”. Isso comprova a longevidade do Slam da Guilhermina. Na edição seguinte, de fevereiro de 2020, foi comemorado o oitavo aniversário do coletivo. Bastante animado e com programação variada, o evento acabou sendo, inesperadamente, uma espécie de despedida dos eventos presenciais para os meses que seguiriam. Em razão da pandemia de Covid-19 que se alastrou no Brasil e no mundo, os encontros presenciais dos slams deixaram de ocorrer e foram substituídos por eventos e competições de poesia no formato on-line. Esse fator estabelece um recorte específico para nossas reflexões: tratamos aqui dos eventos anteriores à pandemia.

Por se realizar em espaço aberto (até fevereiro de 2020) – uma praça pública ao lado de uma estação do metrô em região periférica bastante populosa –, o Slam da Guilhermina rompe com a lógica mercantil e de segregação social prevalente nas grandes cidades. Ao promover suas atividades culturais longe do centro ou de bairros elitizados, favorece o acesso à literatura aos moradores da região, que não precisam se deslocar para participar do evento e podem exercer na periferia seu direito de ocupar e viver mais plenamente a própria cidade.

A consciência da necessidade da ocupação espacial para a realização dos eventos poéticos faz parte da concepção do Slam da Guilhermina. É possível perceber isso no início de cada encontro, quando o Manifesto do grupo é recitado coletivamente pelos organizadores:

Manifesto do Slam da Guilhermina

Guilhermanos e Guilherminas
Guilher MANOS (coro) Guilher MINAS (coro)
Guilher MANOS (coro) Guilher MINAS (coro)
Guilher MANOS (coro) Guilher MINAS (coro)
Guilhermanos e Guilherminas
Quem vencer essa noite será nomeado
Slampião ou Slampiã
Porém não levará para casa
A Maria Bonita
Vem
Pode chegar
Sob a luz da lamparina
Celebrando a poesia

No slam mais roots da América Latina
 Ocupando a praça muito além da fumaça
 Não duvide da fé
 Porque Guilhermina é
 Esperança
 Somos o bando do Lampião
 E o nosso cangaço?
 É Cangaíba nosso pedaço
 Ermelino Matarazzo
 Da Guilhermina a São Bento é só uma questão de tempo
 Somos o Bando do Lampião
 Praticando slam como num rachão de domingo
 Só que pra gente também é balada
 É resistência. É celebração. É convívio.
 Guilher MANOS (coro) Guilher MINAS (coro)
 Guilher MANOS (coro) Guilher MINAS (coro)
 Guilher MANOS (coro) Guilher MINAS (coro)
 (ALCALDE, 2014, p.25 *apud* STELLA, p. 10)⁶

O manifesto do Slam da Guilhermina é a expressão poética do coletivo em relação a sua identidade e objetivos. Nomeando os participantes como “Guilher MANOS” e “Guilher MINAS”, esse slam se afirma enquanto espaço geográfico e social periférico, seja porque se localiza na região leste da cidade de São Paulo, seja porque assume linguisticamente a dicção das periferias, a partir da adoção de “manos” e “minas”, termos usados cotidianamente pela juventude que vive nesses espaços.

O manifesto tem sua cadência poética iniciada e encerrada pela repetição, em coro, de três versos. Eles são “puxados” por Alcalde e complementados pelo restante do grupo. A declamação é conjunta e reitera com isso a perspectiva de evento coletivo, em que se manifestam várias vozes, sem monopólio do discurso. Após o início ritmado que celebra os manos e minas, há uma espécie de conteúdo informativo acerca da natureza do Slam: “Quem vencer essa noite será nomeado/Slampião ou Slampiã/Porém não levará para casa/A Maria Bonita”. O jogo com as palavras – já realizado com Guilher MANOS e Guilher

⁶ O manifesto é encontrado no canal do Slam da Guilhermina no Youtube (01 | GUILHEMANOS [...], 2020). Por se tratar de apresentação oral e, portanto, bastante dinâmica, alguns versos e formas de declamação podem sofrer pequenas alterações de um evento para outro.

MINAS – nesse momento se realiza pela combinação dos termos “slam + lampião + campeã/o”, a fim de caracterizar o/a vencedor/a da disputa – sem deixar de lado o alerta jocoso de que ao vencedor ou à vencedora não será permitido levar a Maria Bonita para casa.

A seguir, cada ouvinte é interpelado pelo convite: “Vem/Pode chegar”. O convite não é apenas retórico. Lembremos que esse slam é realizado numa praça, a céu aberto, num dia e horário em que centenas de transeuntes estão de passagem pelo local. Por isso, o chamamento não se dirige apenas a quem já está acompanhando o evento, mas também a todos que residem na zona leste de São Paulo e passam por ali ao retornar da (ou se dirigir à) escola ou ao trabalho.

No momento seguinte, reitera-se a originalidade da proposta do Slam da Guilhermina: “Sob a luz da lamparina/Celebrando a poesia/No slam mais roots da América Latina”. Esses três versos aludem ao fato de que o evento busca celebrar a poesia em local iluminado por um lampião, objeto antigo e em desuso nas grandes cidades que, a cada encontro, é aceso pelos integrantes do grupo. Assim, a composição visual do local adquire também uma atmosfera própria, o que permite que a comunidade se caracterize como a mais “roots da América Latina”. A palavra *roots* aqui é entendida como “raiz” e parece evocar uma origem tradicional ou ancestral que tem na oralidade sua forma primordial de expressão e compartilhamento de cantos e histórias.

Os versos que seguem reafirmam o lugar periférico e de pertencimento desse slam:

Ocupando a praça muito além da fumaça/Não duvide da fé/Porque
Guilhermina é/Esperança/Somos o bando do Lampião/E o nosso
cangaço?/É Cangaíba nosso pedaço/Ermelino Matarazzo/Da
Guilhermina a São Bento é só uma questão de tempo.

Enquanto o primeiro verso expõe a ideia de apropriação do espaço público, a fé, referida no verso seguinte, é termo aberto, sem especificação. Assim, pode ser qualquer tipo de fé, tanto espiritual como uma fé na ação do próprio coletivo e da periferia. Essa segunda hipótese é reforçada pela ambiguidade presente nos versos “Porque Guilhermina é/Esperança”, uma vez que é possível entender que o bairro da Vila Guilhermina representa a esperança de dias melhores para as periferias e/ou que o próprio Slam da Guilhermina é uma esperança poética e política para a sua comunidade.

Na sequência, a força da poesia reside na afirmação de um espaço e uma figura estigmatizados nacionalmente: o Nordeste e Lampião. Ao fazer referência ao bando de Lampião, o texto alude simultaneamente ao lampião que ilumina o evento e à figura de Virgulino Ferreira da Silva, ícone da resistência nordestina. Mas o cangaço desse slam é outro: Cangaíba, Ermelino Matarazzo, o “pedaço” da cidade estigmatizado socialmente. A combinação sequenciada dos termos dá à composição uma sonoridade fluida, rimada e ritmada, e o diálogo com o cangaço atualiza a luta contra a exclusão e a injustiça social na região leste de São Paulo – cuja população nordestina é uma das mais representativas da cidade. Aliás, o verso que fecha o trecho reforça essa ideia, ao lembrar, ironicamente, que para se chegar da Guilhermina a São Bento (bairro e estação de metrô na região central da cidade) é só uma questão de tempo.

O último segmento do Manifesto expõe um conjunto de valores que podem ser estendidos a outros slams, pois lembra que se trata de um jogo, uma batalha, uma competição, mas com o intuito de ser um espaço de sociabilidade múltipla: “Somos o Bando do Lampião/Praticando slam como num rachão de domingo/Só que pra gente também é balada/É resistência. É celebração. É convívio”. A tradição do “rachão” é muito forte nas periferias, onde amigos se reúnem para jogar futebol, o famoso rachão, apenas por diversão. É certo que todos querem vencer, entretanto, o que realmente importa é o encontro. A aproximação com o rachão vem seguida de outros objetivos do slam: é também balada, espaço em que as pessoas podem se reunir, beber, dançar, se divertir; é espaço de resistência, de compartilhamento de experiências de vida e de lutas em comum; é, ainda, celebração da poesia, do encontro, das comunidades de slam que se consolidam a cada dia; e, por fim, é convívio que ocorre num espaço público da metrópole paulistana e subverte a lógica da mercantilização urbana.

Por fim, o coro encerra o manifesto do mesmo modo ritmado do início. Reforçada a mensagem inicial, a declamação prefigura, pela entonação decrescente, o seu desfecho. Vale observar que o sentido de coletivo enfatizado no encerramento do manifesto é marca fundamental que une e amplifica as vozes que circulam nos espaços marginais, como bem esclarece Derek Pardue (2017, p. 162):

A marginalidade pressupõe o grupo. O marginal jamais é um só. Sua retórica e sua estética seguem essa perspectiva. A linguagem do marginal é “pra somar” e não com o alvo de se destacar. Apesar de, na realidade, os saraus e outros encontros de poesia e literatura marginal tenderem a se focar nos desempenhos individuais e nas frases únicas que a plateia se identifica, a retórica sublinha

um “nós”, um povo excluído do sistema e a arbitrariedade dos estereótipos. A estética marginal é de junção, sabendo que, querendo ou não, as vozes periféricas somente chegam aos ouvidos em grupo, com metáforas e símbolos de coletividade e sentidos comuns.

É, portanto, coletivamente que o Slam da Guilhermina – assim como o Slam Resistência, que veremos a seguir – enuncia seu Manifesto. Suas vozes são conjuntas e reivindicam – estética e eticamente – o direito de ocupação do espaço. O direito de fruir a literatura em sua região de moradia. O direito de ocupar e se apropriar da praça e fazer dela um espaço de convivência, diálogo, poesia e luta contra a exclusão social, o racismo e a desigualdade de gênero. Enfim, o direito à cidade enquanto espaço coletivo de vivências literárias e resistência política, social e cultural.

“Sabotage sem Massage na Mensage: Slam Resistência”

O grito que precede cada poema apresentado no Slam Resistência – “Sabotage sem Massage na Mensage: Slam Resistência” – informa, numa dicção que desafia as variantes linguísticas urbanas de maior prestígio, que a “mensagem” que circula nesse coletivo é direta e incisiva: “sem massage”. A referência do grupo, ao enunciar o grito, é o rapper Sabotage, um dos mais talentosos de sua geração, tragicamente assassinado, em 2003, aos 29 anos.

Na *Antologia poética do Slam Resistência: Ágora do agora*, publicada em 2019, há o registro da criação desse coletivo, bem como o nome de seu idealizador e o local de realização:

O SLAM RESISTÊNCIA é um coletivo realizado na Praça Roosevelt, um dos principais pontos de encontro de São Paulo, desde 06 de outubro de 2014 e foi idealizado pelo artista multicultural Del Chaves, motivado pelas manifestações de 2013. (SLAM RESISTÊNCIA, 2019, p. 120)⁷

⁷ O idealizador do Slam Resistência, Adelson Chaves – Del Chaves –, faleceu precocemente em 07 de junho de 2020, aos 41 anos. O coletivo continua realizando as atividades on-line com a equipe formada por Lúcia Avellaneda, Lika Rosa, Charles J. Monteiro, Laila Manuelle, Cérebro IDP, Lu Avellaneda, Richard Pereira, Cláudio Del Puente. In memória: Del Chaves (Del PsychO) e B. Boy Banks. Disponível na página do Facebook do Slam Resistência (SLAM RESISTÊNCIA, [2014?]).

A proposta do Slam Resistência é atuar como uma ágora contemporânea. Na Grécia antiga, a ágora remetia não só a um espaço físico, era um local onde se debatiam questões políticas relevantes para as cidades-estados. Revisitando a noção grega de ágora, o coletivo se afirma enquanto espaço de debate poético dos problemas urgentes da contemporaneidade.⁸ Trata-se de uma tomada de posição importante, que enfatiza a força política implicada nos atos coletivos de reapropriação urbana. Na já referida publicação do Slam Resistência (2019, p.120), podemos ler:

O slam explodiu no país conquistando cada vez mais adeptos que ali se encontram para compartilhar seus versos e discutir temas da atualidade, como o genocídio da juventude, o machismo, o racismo, entre outros.

Essa intenção se articula à escolha do local de realização, pensado estrategicamente por Del Chaves: “Entre os motivos que levaram à escolha pela Praça Roosevelt estão o fácil acesso ao transporte público e por ser este um espaço que já agrega diversas manifestações culturais, artísticas e de ativismo político” (SLAM RESISTÊNCIA, 2019, p.120).

A ocupação de um espaço público central da cidade de São Paulo esteve no cerne da proposta desse slam. Sua atuação, portanto, não pode ser dissociada da apropriação, por poetas que em sua maioria habitam as zonas periféricas da cidade, de um local culturalmente valorizado e que permite o acesso e a integração de artistas e público oriundos de diferentes regiões metropolitanas.

A proposta de se constituir como uma “ágora do agora” se manifesta na composição do “Hino do Slam Resistência”. Na contracapa do já citado livro publicado pelo coletivo – que reúne poemas das/os vencedoras das edições ocorridas entre maio e dezembro de 2018 – encontra-se o texto que é declamado no início de cada evento e é reproduzido a seguir:

⁸ É interessante observar como a proposta do grupo dialoga com a perspectiva teórica de urbanistas marxistas como Andy Murrifield (2014), por exemplo. O autor de *The New Urban Question* atualiza o pensamento de Manuel Castells, refletindo sobre as relações entre reapropriação popular urbana, cidadania e ativismo político na atualidade.

Hino do Slam Resistência

Poetividade, intervenções culturais, sociais
Poética pra batalha, venham!
Tragam seus molotovs verbais
Dizemos mais, paz! Venha!

Sócio-pifania, poesia sempre vence, a
competição é ironia, dialético, esporte
poético, slam com o espírito le parkour com
as palavras.

Brasil, vandalismo lírico, tem espaço pra
geral, tem [até] poeta mudo,⁹ mostre seu poder
composicional em três minutos, tragam
suas armas letrais, atitude e inteligência,
Sabotage sem Massage na Mensage,
Slam Resistência, multi-etnia, é Noiz! Ahoo.
Brasilidade

Trovadores... Pensadores... da contemporaneidade.¹⁰

Os versos que compõem o Hino do Slam Resistência condensam sua concepção enquanto movimento cultural, social e político. A inventividade salta aos olhos. Termos se combinam para formação de neologismos e imagens plenas de significação, como “Poetividade” e “Sócio-pifania”: Poetividade como ação cultural por meio da poesia, ideal maior do slam; Sócio-pifania enquanto epifania coletiva, social, sustentando a comunidade e afetando quem for tocada/o pelo evento. Essas ideias subvertem o sentido mais tradicional da leitura literária como fenômeno individualizado, realizado com circunscrição, para colocar em seu lugar a possibilidade de uma descoberta coletiva que ganha espaço no slam.

Um aspecto relevante da composição é a utilização, já sedimentada na literatura periférica, da palavra como arma, ou seja, como estratégia de luta. Trechos como “Tragam seus molotovs verbais”, “vandalismo

⁹ Embora o termo “até” não esteja registrado no livro, é comum que nas apresentações seja recitado o verso “*Tem até poeta mudo*”, ressaltando a peculiaridade desse fato num evento de poesia oral.

¹⁰ Além de ser encontrado na contracapa do livro *Ágora do agora*, o Hino do Slam Resistência pode ser visto no documentário homônimo no sítio eletrônico Youtube (ÁGORA [...], 2019), iniciando-se aos 25s e finalizado com 1min17s.

lírico” e “tragam suas armas letrais” ressignificam elementos que são considerados causadores de violência, intimidação, vandalismo (como o coquetel molotov, artefato de fabricação caseira usado em protestos). No poema, todos os elementos de violência são ligados à palavra poética, essa sim uma arma “letral”. A imagem poética de termos bélicos ligados à palavra tem sido recorrente em obras consideradas “periféricas”, como bem observa Carlos Cortez Minchillo (2016, p. 134):

Indicativas do caráter revolucionário do discurso produzido na periferia são também as imagens, recorrentes na literatura marginal e nas letras de *rap*, que fundem literatura e violência. Nesse campo de produção, a metáfora da escrita/leitura como armamento ou munição é um *tropos* poderoso, que ressignifica tanto o gesto de afronta ou crime, quanto a função da literatura [...]. A literatura vista por esse prisma é indissociável da função política, e a violência, agora discursiva, tem como fim combater as desigualdades sociais e, por fim, a própria violência física.

Outra relação importante é a que liga o slam ao esporte, como se vê em “poesia sempre vence, a competição é ironia, dialético, esporte poético, slam com o espírito, *le parkour* com as palavras”. Uma imagem proeminente nesses versos é a de se fazer “le parkour” com as palavras. O *le parkour* – percurso, em francês – é um esporte que visa à transposição de obstáculos utilizando somente a capacidade do próprio corpo. A aproximação com o slam é reveladora e se justifica porque, nas batalhas, cada poeta deve fazer uso somente de sua voz e seu corpo (sem adereços ou música), demonstrando sua capacidade de elaboração artística e performática com as palavras. Assim, no *le parkour* com as palavras, cada praticante do esporte poético do slam busca vencer a competição, mas, ironicamente, quem vence sempre é a poesia.

A estrofe seguinte do Hino afirma uma postura democrática e de acolhimento, afinal, no Slam Resistência, “tem espaço pra geral, tem [até] poeta mudo”. Note-se que o termo “poeta mudo” assume aqui pelo menos dois significados. De um lado, num sentido mais literal, pode se referir à participação de poetas que apresentam performances por meio de Libras (Língua Brasileira de Sinais), auxiliados por tradução oralizada simultânea. Nem sempre os slams possuem estrutura para traduzir Libras, mas por vezes as/os próprias/os poetas já têm parceria para a prática. De outro lado, é possível entender como “poeta mudo” toda pessoa que acompanha o evento e ocupa a ágora, mesmo não declamando poesia. Nos dois casos, a ideia é que a mensagem seja elaborada e recebida com atitude e inteligência: “Sabotage, sem massage, na message”. A proposta

é não fazer qualquer segregação e celebrar a “multi-etnia” e a brasilidade, que estão na base da força desse slam e dos slams brasileiros em geral. Ao final, o fechamento do Hino reforça a identidade poética e política dos frequentadores do Slam Resistência: são “Trovadores... Pensadores... da contemporaneidade”.

Considerações finais

Nos últimos anos, tem crescido o número de estudiosas/os que focalizam o fenômeno do slam e já é possível vislumbrar a existência de um corpo teórico-crítico que vai se estabelecendo em diferentes campos do conhecimento. No trajeto aqui percorrido, traçamos um caminho que intersecciona dois slams à ideia de direito à cidade em São Paulo. Em nossa abordagem, procuramos apontar como o Slam da Guilhermina e o Slam Resistência podem ser considerados como fenômenos que possibilitam uma vivência significativa da capital paulista a partir de eventos poéticos.

Como vimos, o fenômeno do slam é relativamente novo no Brasil; ele se organiza cerca de vinte e poucos anos depois de sua origem nos Estados Unidos. Entretanto, sua força é crescente e os eventos têm desafiado (ao menos até o início de 2020) a lógica mercantil de ocupação urbana, apresentando inovações na forma de apropriação espacial a partir da produção e divulgação de poesia.

Ao aproximar os dois slams, pudemos constatar a importância da escolha de praças públicas como locais para a realização dos eventos. No caso do Slam da Guilhermina, a opção pela periferia favorece a presença dos moradores da zona leste da cidade, que contam com equipamentos culturais mais escassos e precários; no caso do Slam Resistência, a escolha por uma zona central, de fácil acesso por transportes públicos e com um histórico de realizações artísticas e políticas, propicia a participação de pessoas das diversas periferias da cidade. Nas duas propostas, afirmam-se escolhas que, de modo pragmático, buscam romper com formas de segregação espacial e cultural.

Os princípios e as propostas de atuação de cada um dos coletivos podem ser conhecidos através do “Manifesto do Slam da Guilhermina” e do “Hino do Slam Resistência”, declamados no início dos eventos promovidos pelos grupos. No manifesto, ganha destaque a aproximação do trabalho do coletivo com a luta liderada por Lamião e a ênfase nos bairros periféricos próximos ao local onde acontecem as batalhas de poesia. No Hino, há um convite para que as pessoas participem do evento e contribuam com suas intervenções poéticas / bélicas em prol da paz. Ambos os textos apresentam

palavras de ordem que incitam o ânimo dos participantes e sublinham a identidade coletiva, crítica e combativa de cada slam.

Tanto o Slam da Guilhermina como o Slam Resistência, ao se apropriarem do espaço de praças públicas, dialogam com a ideia de Lefebvre (2001, p.117-118) de que “o direito à cidade [...] só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada”. Através da realização das batalhas de poesia falada, o espaço urbano é ressignificado e a articulação entre criatividade e resistência torna possível viver o direito à literatura e o direito à cidade.

Referências

01 | GUILHEMANOS e Guilherminas. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibiMH5qQYF0>. Acesso em: 08 abr. 2021.

ÁGORA do agora. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal Slam Resistência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xvCLSj-ICo>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o direito à cidade. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 01, p. 349-369, jan./mar. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/48199>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/48199>. Acesso em: 10 mar. de 2021.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. *GEOUSP: espaço e tempo*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 472-486, set./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2014.89588>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/89588>. Acesso em: 10 mar. de 2021.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D'ALVA, Roberta Estrela. ZAP 1 – O Primeiro!. *ZAP!:* um SLAM brasileiro, São Paulo, 11 dez. 2008. Disponível em http://zapslam.blogspot.com/2009/06/blog-post_19.html. Acesso em: 12 abr. 2021. HARVEY, David. O direito à cidade. Tradução de Jair Pinheiro. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p.73-89, jul./dez. 2012. DOI: <https://doi.org/10.23925/ls.v0i29.18497>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MARRIFIELD, Andy. *The New Urban Question*. London: Pluto Press, 2014.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. DOI: <http://doi.org/10.1590/2316-4018497>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00127.pdf>. Acesso em: 19 mar. de 2021.

PARDUE, Derek. O que adianta estética sem ética?: a coletividade no discurso marginal. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

SLAM DA GUILHERMINA. *Mais informações*. São Paulo, [2014?]. Facebook: slamdaguilhermina. Disponível em: https://www.facebook.com/slamdaguilhermina/about/?ref=page_internal. Acesso em: 27 abr. 2021.

SLAM RESISTÊNCIA. *Antologia poética do Slam Resistência: Ágora do agora*. São Paulo: Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais do Município de São Paulo, 2019

SLAM RESISTÊNCIA. *Mais informações*. São Paulo, [2014?]. Facebook: slamresistencia. Disponível em: https://www.facebook.com/slamresistencia/about/?ref=page_internal. Acesso em: 12 abr. 2021.

SMITH, M. K.; KRAYNAK, J. *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*. Naperville: Sourcebooks, 2009.

SOMERS-WILLET, S. B. A. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2009. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.322627>.

STELLA, Marcelo Giovanni Pocai. A batalha da poesia... O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2015, p. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.2836>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2836>. Acesso em: 10 abr. 2021.

Recebido em: 29 de abril de 2021.
Aprovado em: 18 de agosto de 2021.



A arte memorialística de Óscar Muñoz e Doris Salcedo: reescrita de narrativas outras em espaços públicos

The Memorialistic Art of Óscar Muñoz and Doris Salcedo: Rewriting other Narratives in Eublic Spaces

Angela Guida

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil

angelaguida.ufms@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>

Miguel Angel Ariza Benavides

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil

miguelariza_577@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6782-3250>

Resumo: Pretende-se engendrar uma discussão acerca dos espaços públicos, como espaços potentes para reescrever as narrativas de um povo por intermédio de produções artístico-culturais. O espaço público não se dá apenas nas ruas, assim, considera-se aqui o espaço museológico como também pertencente ao espaço público. Por mais de meio século, a Colômbia viveu sob intensa violência, em decorrência das atividades de grupos de guerrilha e essa violência vem sendo narrada por artistas contemporâneos. Desse modo, a leitura que se pretende acontece a partir do diálogo com obras dos artistas Óscar Muñoz e Doris Salcedo, que são expostas em diferentes espaços públicos da Colômbia, tais como ruas, museus e galerias, uma vez que suas produções artísticas possibilitam um vigoroso trabalho de reflexão acerca da memória e do testemunho de vítimas da violência urbana, social, política e econômica.

Palavras-chave: Óscar Muñoz; Doris Salcedo; violência; memória; espaço público.

Abstract: It is intended to engender a reflection on public spaces, as powerful spaces to rewrite the narratives of a people through artistic-cultural productions. The public

space is not just in the streets, thus, the museum space is considered here as well as belonging to the public space. For more than half a century, Colombia has lived under intense violence as a result of the activities of guerrilla groups and this violence has been narrated by contemporary artists. Thus, the intended reading takes place from the dialogue with works by artists Óscar Muñoz and Doris Salcedo, which are exhibited in different public spaces in Colombia, such as streets, museums and galleries, since their artistic productions enable a vigorous reflection work on the memory and testimony of victims of urban, social, political and economic violence.

Keywords: Óscar Muñoz; Doris Salcedo; violence; memory; space public.

Esses lugares, que a maioria de nós nunca ouviu falar, merecem arte. Na verdade, acho que é onde a arte é mais necessária.

Doris Salcedo

*Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está.*

Milton Nascimento

O que nos dizem os espaços...

No início de 2020, com a chegada da pandemia de COVID-19, os espaços públicos que, costumeiramente, abrigavam as mais distintas manifestações artísticas saíram de cena. Sem performances artísticas pela alma encantadora das ruas e sem possibilidade de estar com a arte dos museus, das casas de cultura e afins um vazio se instaurou e, por mais que as atividades artísticas exibidas nas plataformas digitais tenham sido (e ainda são) um alento para difíceis dias de confinamento, é nos espaços públicos que a arte ganha vida em sua interação com os corpos errantes de uma cidade. Ou pelo menos era assim antes que um vírus atravessasse nosso caminho...

Santos (2005) argumenta que cada época e cultura estabelecem uma relação diferente com o espaço e essa relação diferenciada é determinante na maneira como o espaço é representado e, tendo em vista os espaços públicos, diríamos na maneira como os espaços são ocupados. Uma cartografia do espaço (e aqui pensamos no espaço público) envolve questões de ordem social, política e econômica. Apesar de o senso comum ligar espaço público à rua, nem todo espaço público é aberto ou está nas ruas, assim, os museus, com projetos arquitetônicos fechados podem ser

pensados como espaços públicos. Existem os chamados museus “a céu aberto”, como é o caso do Inhotim, considerado o maior museu da América Latina (uns dizem que é o maior do mundo) nesse estilo, com um grande acervo de arte contemporânea. Há os espaços públicos urbanos e esses, sim, encontram-se ligados às ruas das cidades, onde acontecem inúmeras intervenções artísticas, sendo as performances, excelentes exemplos de apropriação desses espaços. A performer Berna Reale se interessa por realizar suas performances nas ruas (performances também podem ser realizadas em museus), pois acredita na potencialidade desses espaços, sobretudo, pelo viés democrático, uma vez que nas ruas as obras, em certa medida, pertencem e/ou são acessíveis a todos/as que cruzam com ela.

Não faço a mínima questão de o meu trabalho ser intelectualizado, dele falar de algo com códigos extremamente sofisticados ou específicos que só uma parte da sociedade entende. [...] O trabalho que eu faço parte da rua, da cidade, de onde as pessoas comuns estão. Não me interessa fazer apresentações dentro do museu (REALE *apud* ROSSI, 2017, s./p.)

“Pessoas comuns”, como diz Berna, que passam pelas ruas de Belém, em algum momento, vão encontrar com a artista compondo o tecido urbano da cidade por meio de suas performances, que tematizam, entre outras questões, a violência cotidiana e o apagamento dela por parte do poder público, como na performance *Ordinário* (2013), em que Berna Reale, vestida de preto, empurra um carinho de mão com ossos de 40 pessoas assassinadas, e não identificadas. Ao fazer o fúnebre cortejo das vítimas da violência pelos espaços públicos de Belém, a artista tenta trazer à memória da cidade histórias de pessoas que o mal de arquivo apaga.

Quando se trata de intervenções em espaços públicos, muitas variantes são tidas em conta. No caso de Berna Reale, a artista vislumbra uma interação maior entre as obras e as “pessoas comuns” quando vai para as ruas e se amalgama no tecido urbano das cidades por um determinado período. Não obstante, há intervenções que alteram de forma efetiva a paisagem das cidades, que são as intervenções artístico-arquitetônicas, como é o caso de monumentos e memoriais. O *Memorial do Holocausto*, em Berlim, representa esse tipo de intervenção. Apesar da importância da obra para a memória coletiva de um povo, ela não pôde ser construída apenas com base na vontade e interesse de artistas e arquitetos, uma vez que se tratava de uma intervenção direta e permanente na paisagem da cidade. A ideia nasceu em 1988 e a aprovação para sua construção só foi concedida em 1999, ou seja, mais de dez anos depois. A inauguração

aconteceu em maio de 2005 e, desde então, recebe turistas do mundo todo, garantindo um retorno financeiro para o investimento feito. O *Memorial do Holocausto*, pelo que representa enquanto um bem cultural disposto num espaço público, configura-se como um exemplo de capital simbólico e cultural. A cultura e arte urbana aliada ao desenvolvimento urbano, como aponta Júlia Lossau (2009, p. 39):

Com a introdução do “fator cultural” e falando nos termos colocados por Bourdieu (1987), capital cultural deve ser transformado em capital político e econômico, de modo a valorizar as cidades, numa espécie de guerra interurbana por oportunidades. Os investimentos devem valer à pena em termos materiais, de uma forma que retornem, mesmo que indiretamente, às localidades que investem, aumentando sua capacidade de concorrência frente a outras localidades.

O *Memorial do Holocausto* parece atender ao que Júlia Lossau discute, isto é, ao mesmo tempo que tenta, de alguma forma, reparar esse trágico e traumático evento histórico com a ocupação de um espaço público com a construção de uma obra que rende homenagens às vítimas da violência do regime nazista, com a função de fazer com que o mundo não se esqueça desse episódio triste e lamentável em nossa história recente, assegura retorno econômico para a cidade: hospedagem, restaurantes, comércio de rua, lojas etc... e também projetos políticos de manutenção da cidade, políticas públicas, enfim, há um ganho de todos os lados com o capital cultural sendo transformado em capital político e econômico. A violência é convertida em memória, que, por sua vez, é monetarizada, logo, projetos artístico-arquitetônicos como o do *Memorial do Holocausto* cumprem funções que vão para além das artístico-culturais, mas que não deixam de ser legítimas no que dizem respeito ao desarquivamento de memórias traumáticas, a fim de evitar que tais eventos sejam apagados dos arquivos, condenando a humanidade a um mal de arquivo e a uma pulsão de morte, como observa Jacques Derrida (2001), afinal, nos é possível pensar que construções dessa natureza nos espaços públicos, como capital simbólico, econômico e político são “questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 60).

Discutimos até aqui algumas possibilidades mais gerais de usos artístico-culturais dos espaços públicos. A partir de agora, nossa discussão continua pelos espaços públicos, entretanto, de forma mais pontual, pois

nos interessa refletir acerca das relações de memória que são construídas nos espaços públicos colombianos pelas mãos dos artistas visuais Doris Salcedo e Óscar Muñoz. Mas antes recuemos um pouco para entendermos o espaço-tempo que alimentou as narrativas que serviram de estímulo para as produções de Salcedo e Muñoz.

O que pode a arte memorialística contra a violência?

Pensar e refletir acerca da cultura de um país indica compreender os modos como se constroem suas relações sociais e econômicas, bem como suas estruturas institucionais, normas políticas, expressões artísticas e isso implica pensar as relações que são construídas *com e nos* espaços públicos, sobretudo, por meio das intervenções artísticas. Assim, nos perguntamos o que um país como a Colômbia pode nos dizer?

A relação do povo colombiano com as lutas armadas vem de longa data... Alguns conflitos internos e guerras como a “guerra dos mil dias” (1898/1902) ou a revolução que levou à separação do Canal do Panamá, em 1903, são alguns exemplos dessa trajetória de lutas. No entanto, talvez o conflito mais longo tenha acontecido entre os conservadores e os liberais, originando a chamada “Era da violência”, que teve seu marco em 1948 com o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, na época candidato liberal à presidência. Gaitán ocupou importantes cargos públicos, entre eles, Ministro da Educação. Os ânimos políticos, na Colômbia, já vinham alterados há alguns anos e o assassinato de Gaitán, no dia 9 de abril de 1948, foi o estopim para o período de intensa violência que viria. Seu assassino, Juan Roa Sierra, foi linchado por uma multidão enfurecida e, a partir de então, os/as colombianos/as entraram em um novo tempo. Começava a chamada “Era da violência” e os reinados das guerrilhas, entre elas a mundialmente conhecida FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), o maior grupo guerrilheiro do país e da América Latina.

Em 2016, a possibilidade de paz com as FARC ocorreu com a assinatura de um acordo com o governo, em que, entre outras coisas, foi acertada a entrega total das armas e o julgamento dos delitos do grupo por meio da “Jurisdição Especial de Paz” (JEP). Assim, um conflito que completaria 68 anos em 2016 foi oficialmente finalizado, no entanto, as consequências políticas, sociais e econômicas deste conflito e daqueles que ainda atuam com outras guerrilhas permanecem pulsantes na sociedade colombiana, porque mesmo que esse episódio tenha sinalizado um importante passo para a escrita de narrativas outras, não foi suficiente para cicatrizar as inúmeras histórias de dor que fizeram tantas vítimas e, por que não dizer, ainda o fazem, pois ninguém sai incólume de uma

experiência dessa natureza, uma vez que as cicatrizes se constituem como retratos de memórias de tempos difíceis e, vez ou outra, transformam-se em feridas abertas ou cicatrizes em constante movimento (BARROS, 2008). É diante desse cenário que muitos/as artistas contemporâneos/as colombianos/as vêm reescrevendo narrativas outras, num processo artístico arqueológico de pensar/criar as memórias da violência, no sentido proposto por Didi-Huberman, conforme discutiremos mais adiante. “A arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67).

Interessa-nos pensar de que forma essas obras de arte que ocupam os espaços públicos colombianos se constituem como elementos de identidade daquele país e, por conseguinte, acionam memórias individuais e coletivas, afinal, como argumenta Stuart Hall (1999, p. 71), “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos”. O que representam esses espaços públicos, com suas obras de arte, por exemplo, na história de um país marcado por tantos episódios de violência em virtude do longo período do conflito armado?

A violência como tema da arte contemporânea colombiana, ao longo de sua história, é um exemplo de como as palavras, os discursos, as teorias mais objetivas, às vezes, não conseguem dar conta de falar da dor que a violência deixa, assim, a arte imagética entra em cena e questiona, interpreta, produz memória. Através da arte, em grande medida, tenta-se desvendar a estrutura na qual a violência se enraíza e ganha corpo. Alguns dos/as artistas citados/as expuseram suas obras em espaços convencionais como museus ou galerias, outros usaram formatos como livros para publicar suas fotos e outros, além de espaços convencionais, realizaram trabalhos artísticos em espaços públicos urbanos. Em última análise, eles e elas parecem querer, cada vez menos, os limites entre o trabalho artístico e o público quando se trata de levantar suas vozes em questões como violência e memória, para atingir um público maior, como disse a performer brasileira Berna Reale. A necessidade de tornar visível a realidade que cerca algumas populações parece ir além das fronteiras institucionais e, em tempos de pandemia, como a COVID-19, as formas de criação, exibição e divulgação tem se tornado cada vez mais variadas e menos restritas, o que permite alcançar um número muito maior de pessoas, logo, não há como ignorar essa nova reconfiguração artística que parece ter alterado não só os modos de produção, mas também de divulgação dos saberes artísticos, criando, assim, novas possibilidades de interações das artes com os espaços públicos.

Quando pensamos em interação com os espaços públicos, não há como não lembrar de Georges Didi-Huberman e suas experiências de visita aos museus criados nos antigos espaços onde, outrora, funcionaram campos de concentração. Essas visitas são verdadeiros trabalhos de arqueologia, uma vez que o filósofo e historiador da arte parece ver o que os olhos comuns não veem. Ao longo de sua vasta obra, o pesquisador tenta narrar as memórias do holocausto, faz uso de outras linguagens que vão além das palavras, como é o caso das imagens. Na leitura de Didi-Huberman, as imagens são tão potentes quanto qualquer outra forma de linguagem e, a depender do evento, a imagem, às vezes, consegue ser mais incisiva que as palavras. Que tipo de mensagem podemos encontrar nas imagens e nos objetos que vemos? O que as obras de Didi-Huberman fazem, em certa medida, é tentar revelar o que não foi dito. Aliás, mais do que isso: mostrar a incompletude que, diante de determinados eventos, habita o reino das palavras. Didi-Huberman tornou-se conhecido no meio acadêmico e artístico por pesquisar as narrativas produzidas nos campos de concentração nazistas, dando especial atenção às narrativas imagéticas. Como é o caso das obras *Imagens apesar de tudo* (2003), *A imagem sobrevivente* (2013), *Quando as imagens tomam uma posição* (2016) e *Cascas* (2017).

O que as imagens dizem acerca dos espaços de dor (como os vários campos de concentração) que as palavras não podem ou não conseguem dar conta de dizer? O que há de tão particular nos modos de ver de Didi-Huberman? Por que ele parece ver o que não vemos? Em primeiro lugar, o filósofo faz um árduo trabalho de arqueologia e escavação, seja pela leitura ou pelo deslocamento, uma vez que Didi-Huberman se locomove até os lugares onde funcionaram os campos de concentração e mergulha na geografia e arquitetura dos lugares para identificar detalhes e pistas sobre o que, de fato, poderia ter acontecido, enfim, algo que escapa das grandes narrativas históricas e, de repente, é numa casca de árvore que ele consegue ver o que deixamos escapar. Ao contrário das grandes narrativas, Didi-Huberman também vê potência nos resíduos. Um bom exemplo disso é o relato de uma visita que fez ao museu Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em 2011. Uma história de memória se constrói a partir de seu encontro com pequenas cascas de bétulas. Na obra *Cascas*, estão os fragmentos dessa experiência singular e poética vivida por Didi-Huberman (2017, p. 65-67).

Antes de ir embora, fotografei o chão do crematório V. O cimento continua firme, apenas fissurado, rachado em certos lugares. Musgos ou líquens invadiram o local... os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são casca da história.

[...]

A arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente.

[...]

Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei de atravessar antes de alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento – à inquietude – de meu próprio presente.

A arqueologia que Didi-Huberman engendra nos espaços públicos criados para ressignificar as narrativas do holocausto é uma ode à memória daqueles e daquelas que não sobreviveram para contar suas próprias histórias. De certa maneira, é o que também fazem os artistas colombianos Óscar Muñoz e Doris Salcedo com as narrativas de violência experienciadas na Colômbia ao produzirem obras que colocam em questão a polaridade presença/ausência suscitada pelo discurso memorialístico, bem como pela relação com a imagem e o que está ausente. “Não se pode falar do contato entre imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 5). As imagens trazidas pelas obras de Salcedo e Muñoz nos espaços públicos da Colômbia se tornam lugares de memória, porque, a exemplo do que diz Didi-Huberman (2011), o espaço público é definido como um local de visibilidade da palavra e da ação. As vítimas ausentes se tornam presentes, aparecem pela força da ação das obras de memória de Doris Salcedo e Óscar Muñoz expostas nos espaços públicos da Colômbia, conforme veremos a seguir.

Os ditos e os não ditos das memórias escavadas por Doris Salcedo

Doris Salcedo nasceu em Bogotá, no ano de 1958. Há quase três décadas, essa artista plástica colombiana, de renome internacional, vem produzindo obras, cujo epicentro de reflexão é a memória e sua

relação com a violência política. Salcedo explora, de forma visceral, as consequências da violência ocasionadas pelo conflito armado na Colômbia, uma violência que fez (e ainda faz) inúmeras vítimas pelo país. O número ao certo, dificilmente se saberá, uma vez que há muitas dessas pessoas que ainda estão desaparecidas, o que revela outro lado cruel da violência, pois as famílias das vítimas se movem na vã esperança de que elas e eles possam, algum dia, ser encontrados/as, passam anos e anos numa busca constante por notícias de seus entes. Assim, a obra de Salcedo, que tensiona memória individual e memória coletiva, violência física e violência política, tem sido a voz dessas inúmeras vítimas abandonadas pelo poder público. Como argumenta Assmann (2011, p. 264) “[...] o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória”. Se o corpo é memória, como diz Assmann, como falar da memória de corpos desaparecidos? É o que Salcedo tenta, em certa medida, fazer com suas produções artísticas. Salcedo reclama por esses corpos, convoca-os à memória coletiva, tira-os do silêncio a que a história os submeteu.

A obra politizada de Doris Salcedo é vasta, sendo a maioria constituída por instalações ou intervenções no cotidiano das pessoas, porque suas obras são inspiradas nos testemunhos e nas histórias de rostos comuns da Colômbia. *Flor da pele* (2012), um manto feito de pétalas de rosas tratadas e costuradas à mão, por exemplo, teria sido inspirada na história da enfermeira María Cristina Cobo Mahecha que, em 2004, aos 29 anos, desapareceu. Ela foi torturada e assassinada e, mesmo após a confissão de tal atrocidade, seu corpo nunca foi encontrado. Salcedo deu ao corpo de María a sua mortalha em forma de arte. *Fragments* (2018), obra apresentada pelo Museu da Memória como um contra-monumento, foi a primeira obra a ocupar um dos espaços públicos de manutenção da memória, que foi construído na Colômbia, após o acordo de paz assinado com as FARC. As trinta e sete toneladas de armas entregues pela famosa e temida guerrilha foram a inspiração para Salcedo, que aproveitou o material da fundição desse símbolo máximo da violência para tentar escrever outra narrativa. A artista convidou mulheres colombianas que haviam sido vítimas de abuso sexual no conflito armado, a fim de que elas pudessem fazer placas para se juntar à instalação que ocupa um espaço público em Bogotá, espaço esse que foi transformado num centro de arte e memória. Como lembra Santiago Torrado (2019, s./p., tradução nossa) “as 1.300 placas de metal marteladas por mulheres que sofreram abusos sexuais no contexto do conflito armado são agora o piso desse espaço de

arte e memória”¹. Um espaço que agora é ocupado, em certa medida, por quem viveu, na pele, a violência do tempo de terror imposto pelo conflito armado. Salcedo redimensiona o espaço público cultural, sem dúvida. A obra *6 e 7 de novembro* (Figura 1), de 2002, é constituída por 280 cadeiras que descem lentamente pelas paredes do Palácio da Justiça, em Bogotá, numa alusão às vítimas que estavam no referido prédio quando ele foi ocupado por guerrilheiros do M-19, nos dias 6 e 7 de novembro do ano de 1985. Mais de trezentas pessoas foram feitas reféns, mas a ação de retomada do prédio, por parte do governo, foi desastrosa e é considerada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos como um massacre (CIDH). Sobre 6 e 7 de novembro diz Salcedo (2013, p. 28):

Quería trabajar em torno do próprio edificio, *in situ*. [...] Sobre os dois muros da fachada, deslizei cadeiras vazias, nos momentos em que, segundo os dados que tinha, as pessoas haviam morrido. Não avisei nem a imprensa, nem as pessoas, as cadeiras simplesmente começaram a cair.

As cadeiras se apresentam de forma simbólica para fazer presentes as ausências de corpos que foram caindo pela guerra, presentes no ambiente político e social do país. Ainda que o/a espectador/a, em um primeiro momento, talvez não faça a relação direta, a obra o/a questiona o/a persegue. Nas palavras de Didi-Huberman (1998, p. 33):

[...] cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que [...] por uma simples associação de ideias ou de um jogo de linguagem-, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.

Talvez seja por isso que Salcedo tenha decidido fazer a obra em espaço aberto e público, pois questiona pedestres e políticos que frequentam o lugar mas, também o país inteiro, de forma pública, para todos/as. As cadeiras questionam, perseguem o olhar, perguntam sobre os corpos ausentes e sobre a violência que pode continuar levando ainda mais vidas inocentes.

¹ Las 1.300 placas metálicas intervenidas a martillazos por mujeres que sufrieron abusos sexuales en el marco del conflicto armado ahora son el piso de ese espacio de arte y memoria.

Figura 1 – 6 e 7 de novembro, de Doris Salcedo



Fonte: RELEMBRE..., 2021.

A túnica do órfão (2007) é outra obra visceral, em que Salcedo questiona o vazio provocado pela ausência dos/das desaparecidos/as, a partir de objetos simples do cotidiano, como é o caso dessa obra em que há duas mesas unidas e cobertas por um véu branco, que parece costurado por fios de cabelo humano. Doris Salcedo leva sua obra reflexiva e constestativa para fora das fronteiras colombianas. A artista “rachou” o chão do famoso museu londrino – *Tate Modern* – com a instalação *Shibboleth* (2007), uma fenda de 167 metros pelo piso da galeria, na qual questiona as fronteiras que fomentam a segregação racial, da qual ela mesma é vítima, tendo em vista que sua origem colombiana a coloca num espaço de desconfiança em função de sua nacionalidade.

No caso de “Shibboleth”, me interessava mudar a perspectiva tradicional, que é a triunfalista europeia. [...] Trato de não trabalhar a experiência pessoal em meus trabalhos. Mas, como cidadã colombiana, eu necessito de visto para ir a 172 países. É um absurdo. (SALCEDO *apud* GIOIA, 2008, s./p.)

Em 2008, o Inhotim dedicou um pavilhão inteiro para que Doris Salcedo inaugurasse uma obra no Brasil. Falamos de *Neither*, obra que Salcedo idealizou após uma visita ao campo de concentração de Auschwitz. Sobre essa obra, diz Salcedo (*apud* GIOIA, 2008, s./p.):

Quando comecei a trabalhar nessa obra, me perguntava como podemos viver com o horror. Como, na década de 30 e 40, conhecíamos a existência dos campos de concentração, mas vivíamos uma vida normal e considerávamos que os campos de concentração não existiam. Nós estamos vivendo uma época igual. Sabemos da sua presença, eles se transformaram, mas não desapareceram. Convivemos com eles. Então, a ideia é pôr em um espaço branco, que é um espaço que remete à nossa intimidade, à nossa casa, que nos protege, justapor a ideia de extrema exterioridade, que é a grade.

Quebrantos/Quebrados, de 2019, é mais uma obra de luto e ausência, em que Salcedo questiona a forma como o Governo esquece as vítimas do conflito armado, condenando essas pessoas a uma segunda morte, a morte pelo esquecimento ou, na leitura de Derrida (2001), um mal de arquivo. As vozes que foram silenciadas pela violência do conflito armado precisam ser nomeadas, pois isso garante alguma presença (e certa justiça) daqueles e daquelas que partiram.

Quebrantos se dá no contexto histórico da implementação do acordo de paz feito entre a guerrilha das FARC e o governo da Colômbia, em 2016, em que foi acordada a criação da Jurisdição Especial para a Paz ou Justiça Especial para a Paz, uma espécie de comissão da verdade, para garantir justiça às vítimas do conflito armado, dando uma resposta à sociedade acerca das vidas que se foram até 2016. No entanto, os termos do acordo não têm sido implantados com eficiência, uma vez que líderes sociais e comunitários são perseguidos e assassinados por diferentes grupos armados, alguns, se intitulando como dissidentes das FARC. Ao trazer, literalmente, os nomes dessas vítimas para as ruas da cidade de Bogotá, como faz em *Quebrantos* (Figura 2), Salcedo procura rememoralas e, de certa forma, torná-las presentes. Uma espécie de presença da ausência. Como diz Didi-Huberman (1998, p. 96), “a ausência dá conteúdo ao objeto ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito.”

Com *Quebrantos*, Salcedo engendra uma verdadeira apropriação do espaço público a partir de sua arte, uma vez que convoca um grande número de voluntários para auxiliá-la a escrever, na praça Bolívar, em pedaços de vidros quebrados, os nomes de, pelos menos 165 vítimas da violência, na Colômbia. A obra é uma homenagem aos mais de quatrocentos líderes sociais, ativistas, defensores dos direitos humanos

que foram assassinados, após a assinatura do acordo de paz com as FARC e a criação do JEP (Justiça Especial para a Paz). Sobre *Quebrantos*, argumenta Salcedo (*apud* TORRADO, 2019, s./p., tradução nossa).

O vidro, como a vida, é frágil e, uma vez quebrado, não pode ser restaurado. [...] Essas pessoas já foram assassinadas, se a gente esquece a gente assassina duas vezes. Esse tipo de ato visa manter essas pessoas vivas por meio da invocação contínua de seus nomes. [...] Ao quebrar o vidro estamos quebrando o silêncio, se conseguirmos quebrar o silêncio em torno dessas mortes dolorosas a gente vai fazer parar de repente.²

A artista também leva sua obra para fora dos espaços institucionais como os museus e galerias e, com isso, alcança um público mais amplo, para, com ela, reclamar a memória das vítimas, criando, desse modo, um cenário para a produção de memórias coletivas. *Quebrantos* ganha vida no espaço público da praça, mas não é uma praça qualquer. É a praça Bolívar, em Bogotá, onde estão localizados, entre outros, o Congresso da República e o Palácio de Justiça, ou seja, o “coração político” do país, enviando, desse modo, uma mensagem clara e direta ao governo colombiano, afinal, como diz Didi-Huberman (2011, p. 53) “a política nasce no espaço-que-está-entre os homens, logo em algo fundamentalmente exterior ao homem.” Sobre a escolha do espaço, observa Salcedo (*apud* TORRADO, 2019, s./p., tradução nossa) “o que eu quero é deixar que os ausentes se manifestem aí, nesse centro de poder, que é exclusivo dos vivos.”³

² El vidrio al igual que la vida es frágil, y una vez se rompe no se puede restaurar. [...] Estas personas ya fueron asesinadas, si las olvidamos las asesinamos dos veces. Este tipo de acto pretende que estas personas se mantengan vivas a través de la invocación continua de sus nombres. [...] Al romper vidrio estamos rompiendo el silencio, si logramos romper el silencio alrededor de estas muertes desgarradoras de pronto lograremos que paren.

³ “Lo que yo quiero es permitir que los ausentes se manifiesten ahí, en ese centro de poder que es exclusivo para los vivos”.

Figura 2 – Quebramos, de Doris Salcedo



Fonte: Diana Rey Melo, 2021.

Em 2019, Doris Salcedo foi a primeira ganhadora de um importante prêmio internacional – *Nomura Art Award* – uma premiação japonesa criada, em 2019, para contemplar um/uma artista que tenha produzido um conjunto de obras artísticas com acentuado valor cultural. O prêmio no valor de 1 milhão de dólares tem apenas uma restrição: o dinheiro deve ser gasto na produção de novas obras artísticas, o que para Salcedo, não é problema, pois como ela mesma afirma, suas produções artísticas, em sua maioria, não são comerciais, logo, ela tem liberdade para produzir obras que se encontram fora do mercado de arte tradicional. E para um/uma artista engajado/engajada em causas sociais e políticas, como é o caso de Doris Salcedo, a liberdade para criar é um bem verdadeiramente precioso. Assim, diz Salcedo (DORIS..., 2019, s./p.):

Cerca de metade do trabalho da minha vida não foi comercial. São peças efêmeras, políticas, site-specifics, time-based. Prêmios como esse me dão a liberdade de fazer um trabalho como esses, que são únicos e muito importantes para mim.

Com esse interesse na criação de obras sociais e políticas, Salcedo questiona com a própria materialidade das obras e os espaços onde são expostas e/ ou criadas, a noção de memória, corpo e tempo, convertendo-se em imagens que questionam a violência nas suas diversas

expressões. Fazendo um chamado ao ato do não esquecimento e com esta possibilidade de criar outras narrativas no presente, a fim de garantir a existência de um futuro, afinal “o arquivista produz o arquivo e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88). Salcedo é a artista-arquivista que garante o não apagamento das memórias de tantas vítimas que um dia se foram...

Óscar Muñoz: uma poética da memória líquida

Óscar Muñoz nasceu em Popayán, no ano de 1951. Formou-se em artes plásticas na cidade de Cali, onde cresceu. Muito da experiência de Muñoz pelos espaços da cidade de Cali se faz presente em suas produções, conforme se pode ver em obras como *Ambulatório* (1994) e *Projeto para um Memorial* (2004-2005), apesar de ele argumentar, e com razão, que uma obra de arte não se sustenta apenas na matéria do vivido.

Inegavelmente o facto de ter vivido e crescido em Cali, na Colômbia, um país com numerosos, complexos e difíceis conflitos, contribuiu para uma certa perspectiva, uma motivação, talvez, uma necessidade de explorar isto até certo ponto no meu trabalho. Porém, sempre considereei que uma obra de arte requer desenvolvimento e não pode ser sustentada apenas por isto. O desenvolvimento desta realidade, destas experiências, elevando-as a um nível poético, a um nível universal e a um nível que se relaciona com a linguagem artística, é mais ou menos o que venho a explorar no meu trabalho. (MUÑOZ *apud* ROCHA, 2017, p. 25)

Sua produção artística, em boa parte, foto-instalação, mudou a relação do/a espectador/a com a fotografia e, em 2018, ganhou um dos mais importantes prêmios da área, mesmo não se considerando fotógrafo, o Hasselblad, que, desde 1979, elege os mais significativos nomes da fotografia mundial. Em sua primeira exposição, realizada na Casa Cultural *Ciudad Solar*, em Cali, apresentou ao público desenhos de corpos amorfos sobre madeira – *Dibujos morbosos* (1971) – já dando uma ideia dos caminhos por onde percorreria com sua obra. Uma característica acentuada na produção artística de Muñoz é a exploração de outros tipos de materiais não convencionais ou que obedecem a uma estrita ordem de técnicas clássicas. Entre os materiais incomuns usados por Muñoz para compor suas produções artísticas, há borras de café, cubos de açúcar e água. Muñoz, a exemplo de Salcedo, teve sua obra reconhecida internacionalmente. Há mais de trinta anos produzindo, Muñoz, conhecido como “o fotógrafo da morte”, tem trazido para suas

obras as inquietações relacionadas ao conflito armado na Colômbia, por meio da fugacidade da memória de rostos desenhados que se apagam “num piscar de olhos”, os tantos rostos desaparecidos e consumidos pela violência, de alguma forma, ganham vida na poética efêmera de Muñoz.

Oscar Muñoz cresceu em uma cidade que, entre as décadas de 70 e 90 do século passado ficou conhecida pela intensa disputa de território entre os cartéis de drogas, logo, também conhecida por grandes episódios de violência. Muñoz se apropriou de um desses episódios e se inspirou para compor a obra *Ambulatório* (1994). Levou para um espaço público um pouco do que as ruas de Cali enquanto espaço público escreveram em seu corpo. O lamentável episódio foi um bombardeio em Cali e, após a explosão da bomba, o artista caminhou pelas ruas da cidade, sentindo sob seus pés os estilhaços dos vidros. Assim nasceu *Ambulatório* (1994), obra que consiste em uma fotografia área da cidade de Cali, impressa numa folha de vidro especial. À medida que os/as visitantes caminham sobre a fotografia da cidade, ouvem o som de vidros estilhaçados. Como observa Sara Mejía (2020, s./p., tradução nossa) “os espectadores caminham sobre as fotos e ao fazê-lo se partem e se criam treliças que dialogam com o tecido da cidade”⁴.

A poética de Muñoz, no sentido de evocar a memória e de evitar o mal de arquivo, de que fala Derrida (2001), é grandiosa e potente, sobretudo, nos espaços públicos como é o caso da vídeo-instalação *Projeto para um Memorial* (2005). O artista se apropria da rua como espaço público e nos apresenta vídeos com desenhos de rostos de pessoas que foram feitos sobre pedras das ruas da cidade de Cali, lugar onde cresceu e vive ainda hoje. Os retratos são apagados antes mesmo de serem concluídos, reforçando a liquidez da vida e a dubiedade da memória que caminha *pari passu* com o esquecimento. Os rostos fenecem com a água, rostos de desaparecidos que foram vítimas da violência da guerra civil na Colômbia ou de outras tantas violências urbanas.

composta por cinco ecrãs mostrando uma mão que desenha um rosto atrás de outro, com um pincel molhado em água, sobre uma superfície de pedra cinzenta e quente, das ruas de Cali. Terminado o desenho, a água começa a evaporar e o rosto desaparece gradualmente, até nada restar. Começa em seguida o desenho de uma nova face, igualmente destinada a desaparecer. São, uma vez mais, rostos de pessoas desaparecidas nos conflitos armados na Colômbia; poderiam ser os desaparecidos ou os

⁴ “Los espectadores caminan sobre las fotografías y al hacerlo el vidrio se quiebra y se crean entramados que dialogan con los entramados de la ciudad”.

mortos de qualquer guerra em qualquer lugar. São retratos frontais, como em documentos de identificação, como se essa fosse a derradeira forma de reconhecimento possível perante os sistemas governamentais, que se revelam incapazes de minimizar as mortes em conflitos sociais, e de lembrar as memórias dos participantes da nossa história. (ROCHA, 2017, p. 25)

No mito grego largamente conhecido, Narciso, ao contemplar sua própria imagem, é levado pela água. Muñoz, em diversas ocasiões, engendra sua própria interpretação do mito, fazendo um autorretrato com pó de carvão sobre a água, que se dilui até que a imagem desapareça com a evaporação ou fluxo da água. Os desenhos e imagens produzidos por Muñoz são efêmeros, passageiros e, o uso da água como elemento de composição de algumas obras, corrobora essa efemeridade. A obra *Narciso* confronta o/a observador/a diante da instantaneidade e transitoriedade da imagem que se desmancha com a água. O/a espectador/a pode questionar não só a imagem que é apresentada a ele, a ela, como pode também questionar a sua própria imagem, como se a obra fosse seu próprio reflexo. Essa imagem que desaparece na água nos leva a pensar nos rostos das vítimas de mortes violentas ou do/as desaparecidos/as na Colômbia, pois não é apenas a oportunidade de ver os rostos daquele/a outro/a ausente, mas de se colocar em seu lugar, uma vez que o/a observador/a poderia ser aquele/a quem observa. Como bem destaca o artista visual português, Rogério Paul Baptista da Silva (2016, p. 153), *Narciso* reflete:

Este processo de instabilidade e de carácter efêmero dado através da metamorfose da matéria líquida, coloca-nos diante da questão da imaterialidade da memória, não só como forma estabilizadora que poderá estar fixa mentalmente em determinadas circunstância, como refere Bergson, quando são “aprimonadas” pela repetição tornam-se mais importantes e lembramo-nos delas (Bergson, 1999), mas também destruidora da representação de si própria, facto assente através do desaparecimento da água no lavatório, levando atrás de si um rosto desintegrado, qual forma abstracta.

Linhas do destino (2006) é outra obra na qual Muñoz faz uso da água como matéria-prima de sua produção artística e que podemos dizer ser a obra em que a noção de efemeridade se encontra mais pulsante. Na palma da mão do próprio artista, há uma pequena poça de água onde aparece o reflexo do seu rosto que, em segundos, se vai com a água que escorre por entre os dedos, ficando apenas o registro do fugidivo momento na foto-instalação. Já na obra *Aliento/Respiração* (Figura 3), produzida

entre os anos de 1995 e 2002, o espelho não é de água, mas a ideia de transitoriedade se mantém.

Figura 3 – *Aliento* (1995), de Óscar Muñoz



Fonte: MACLENNAN, 2018.

Aliento é uma obra que, por excelência, desconcerta completamente o/a espectador/a que deseja encontrar sua imagem. Em geral, quando olhamos para um espelho, esperamos ver nele nossa face e é esse o convite que *Aliento* nos faz, pelo menos, de início. A obra é constituída por sete espelhos circulares, com aproximadamente 20 cm de diâmetro cada um. Esses sete círculos podem refletir a imagem do/a espectador/a, no entanto, quando as pessoas se aproximam e sopram a respiração diante dos círculos espelhados, esse gesto faz com que surja, no círculo, a fotografia de um/uma desaparecido/a vítima da violência na Colômbia. As fotos, retiradas de obituários de jornais colombianos, por alguns instantes, assumem o protagonismo da história. É uma experiência singular. Por alguns momentos, o/a espectador/a, com sua respiração, dá vida novamente às vítimas desaparecidas na fumaça do esquecimento. A respiração é um indício de vida, logo, é ela que dá vida às fotografias extraídas dos obituários. Há o encontro entre uma imagem do passado, já desaparecida, com corpos do presente. A triangulação na enunciação

como acontecimento entre eu, tu e o agora (tempo / espaço) a que se refere Leonor Arfuch (2018, p. 59-60, tradução nossa).

Nesta definição de “subjetividade na linguagem” (que é verdadeiramente uma intersubjetividade), a instância da enunciação é também o momento em que a multiplicidade do sujeito se articula fugazmente em uma unidade imaginária cujo suporte não é o abismo da interioridade, mas sim uma marca gramatical: “É o Ego quem diz ego,” nos lembra Benveniste, e nesse ato ele dá testemunho de sua identidade.⁵

A instantaneidade do aparecimento da imagem alheia só é possível pelo sopro de um corpo presente que lhe dá presença na sua própria temporalidade. Os rostos que aparecem reclamam um espaço, pois só são possíveis quando outras pessoas os trazem de volta com seus sopros de vida. Muñoz engendra, sem dúvida, um potente jogo de reflexões e evocações com os rostos dessas pessoas desaparecidas por circunstâncias diversas e, com isso, confere à obra um caráter mais político e verdadeiramente significativo no espaço público onde ela só existe na interação com o/a espectador/a. A identidade dos/das outros/as pode ser a identidade do/a próprio/a observador/a. No entanto, essa experiência especular é assinalada também pelo signo da impossibilidade, pois como bem observa Susana Rocha (2017, p. 25)

O artista [Óscar Muñoz] cria deste modo uma relação de dependência entre a vontade de lembrar os mortos, na acção de expirar e necessidade de continuar a viver, na acção de inspirar – sendo que no espelho, retratado e observador nunca podem existir em simultâneo.

Assim, na poética de Óscar Muñoz, suas imagens fluidas, às vezes, com ares fantasmagóricos, como é o caso da instalação *Cortinas de banho* (1985-1986) problematizam o esquecimento pela via de uma memória líquida e, ao trazer rostos entre sopros de respiração e água,

⁵ En esa definición de la “subjetividad en el lenguaje” –que es en verdad una intersubjetividad-, la instancia de la enunciación es también el momento en el cual la multiplicidad del sujeto se articula fugazmente en una unidad imaginaria cuyo soporte no es el abismo de la interioridad sino una marca gramatical: “Es Ego quien dice ego” nos recuerda Benveniste, y en ese acto da testimonio de su identidad.

ainda que por momentos fugazes, o artista dá vida a esses rostos vitimados duplamente: pela violência e pelo esquecimento.

Ainda mais algumas palavras...

As manifestações artísticas, em geral, são engendradas com o intuito de afetar nossas sensibilidades. As obras de Doris Salcedo e de Óscar Muñoz nos afetam porque suas produções testemunham vidas, testemunham mortes, tornando-se, desse modo, mais próximas de quem tem contato com elas. São obras que falam de corpos ausentes em espaços públicos onde há corpos presentes, na esperança de fazer com que essas ausências, por meio desses espaços de exposição, tornem-se um pouco menores, mais suportáveis...

De acordo com Le Goff (1990, p. 411) “devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” As reflexões de Le Goff são valiosas, porque sinalizam para o perigo possível quando se trabalha com produções artístico-culturais ligadas a eventos traumáticos: prender-se ao passado. É evidente que os espectros dos tempos mais sombrios ligados aos movimentos de guerrilha na Colômbia estão entranhados na pele e no corpo de quem viveu direta ou indiretamente a violência, no entanto, esses espectros não podem e não devem paralisar o presente, mas servirem de força motriz para a construção de narrativas outras. Nesse sentido, as produções artísticas de Doris Salcedo e Óscar Muñoz têm cumprido um importante papel, uma vez que buscam trazer vozes outrora silenciadas, como os mais de cem nomes de desaparecidos políticos escritos na praça Bolívar, em *Quebrantos*, ou as fotos de obituários que surgem nos instantes de respiração na obra *Aliento*.

Salcedo interfere mais diretamente no tecido urbano das cidades, com suas performances em espaços públicos estrategicamente localizados, como a praça Bolívar e prédios do governo, conforme vimos as obras *Quebrantos* e 6 e 7 de *Novembro*; Muñoz, de dentro dos espaços museológicos também busca dar vida a corpos ausentes vitimados pela violência, como vislumbramos em *Aliento*. Desse modo, Óscar Muñoz e Doris Salcedo, ainda que se utilizem de espaços diferenciados para expor ao público suas produções, guiam-se pelos mesmos princípios de comprometimento com questões sociais, humanitárias e fazem com que suas produções artísticas sejam, antes de tudo, políticas quando

decidem representar ausências de corpos e de vozes que foram vítimas (e continuam sendo) de violência. São obras que questionam os espaços e lugares que ocupam a memória do país e de cada espectador/a, podendo sempre dialogar com outras obras mais contemporâneas e com a realidade histórica e social do país. Salcedo e Muñoz, procuraram o melhor espaço, lugar e possibilidades dos materiais com os quais o/a espectador/a possa fazer o trabalho de arqueologia que propõe Huberman, mergulhando e procurando os possíveis sentidos das imagens e objetos artísticos com a sua própria presença no mundo, uma presença que olha para o passado, mas “não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88). No caso específico de Muñoz essa abertura para o futuro se encontra materializada desde 2006, época em que fundou, em Cali, o centro cultural *Lugar a dudas*, um espaço múltiplo, que acolhe projetos de artistas de Cali, bem como de outras cidades da Colômbia. Além de ser um espaço para exposições, performances, teatro, músicas, *Lugar a dudas* ainda se oferece como um espaço para discussões sobre arte, política, diversidade, enfim, um espaço onde se buscam possibilidades de reescritas de narrativas outras...

Referências

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BARROS, José Eduardo. Paul Celan: a poética do *cicatricement*. *Revista Confraria*, [S. l], n. 20, maio/jun. 2008. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero20/ensaio03.htm>. Acesso em: 06 set. 2021. ISSN: 1808-6276.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: DIDI-HUBERMAN, G.; RANCIERE, J.; MONDZAIN, M.

J.; STIEGER, B. *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 41-70.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 5 jun. 2021.

DORIS Salcedo é a primeira vencedora do Nomura Art Award, com prêmio de US\$ 1 milhão. *Touch of Class*, [S. l.], 31 out. 2019. Artistas. Disponível em: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2019/10/31/doris-salcedo-e-a-primeira-vencedora-do-nomura-art-award-com-premio-us-1-milhao/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

GIOIA, Mario. “Convivemos bem com o horror”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2008. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200814.htm>. Acesso em: 01 jun. 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LOSSAU, Júlia. Arte no espaço público: sobre as relações entre as perspectivas artísticas e as expectativas das políticas de desenvolvimento urbano. *GeoTextos: Revista da Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, v. 5, n. 1, jul. 2009, p. 37-57. DOI: <https://doi.org/10.9771/1984-5537geo.v5i1.3568>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/3568>. Acesso em: 20 maio 2021.

MACLENNAN, Gloria Crespo. Óscar Muñoz: “Toca vivir seleccionando imágenes”. *El país*, [S. l.], 20 abr. 2018. Babelia. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html. Acesso em: 02 nov. 2021.

MEJÍA, Sara. Óscar Muñoz y la fragilidad del recuerdo. *El pulpo*, [S. l.], 18 ago. 2020. Editorial. Disponível em: <https://elpulpofoto.com.br/es/oscar-munoz-conservador-la-fragilidad-del-recuerdo/>. Acesso em: 06 set 2021.

MELO, Diana Rey. “*Quebrantos*”: la expresión artística em contra del asesinato de líderes sociales. *Semana*, [S.l. 202-?]. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.semana.com/galerias/galeria/quebrantos-la-obra-de-doris-salcedo-en-contra-del-asesinato-de-lideres-sociales/619195/>. Acesso em: 02 nov. 2021. RELEMBRE 6 mulheres da arte contemporânea, de Anna Bella Geiger a Doris Salcedo. *Crio Art*, [S. l.], 08 mar. 2021. Disponível em: <https://www.crio.art/relembre-6-mulheres-da-arte-contemporanea-de-anna-bella-geiger-a-doris-salcedo/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

ROCHA, Susana. Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Margolles e Oscar Muñoz. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [S. l.], v. 6, n. 2, 2017, p. 19-30. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1262>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1262>. Acesso em: 21 maio 2021.

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “não sou de museu, gosto da rua”. *El país*, São Paulo, 14 jul. 2017. Performance. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 21 maio 2021.

SALCEDO, Doris. *Plegaria Muda*. São Paulo: Pinacoteca, 2013. Folder da exposição.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, v. 14, n. 19, p. 115-133, 2005. ISSN: 0104-3927.

SILVA, Rogério Paulo Baptista Pinho da. A memória fugitiva na obra de Oscar Muñoz. *Revista Cromá*, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 146-155. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35766/2/ULFBA_C_v4_iss8_p146-155.pdf. Acesso em: 01 jun. 2021.

TORRADO, Santiago. ‘Quebrantos, el luto colectivo de Colombia por sus líderes asesinados. *El país*, Bogotá, 11 jun. 2019. Internacional. Disponível em: https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html. Acesso em: 01 jun. 2021.

Recebido em: 9 de junho de 2021.

Aprovado em: 27 de agosto de 2021.



A mudança da esfera pública brasileira na “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis

The Transformation of the Brazilian Public Sphere in Machado de Assis’ “Theory of Medallion”

Felipe Moralles e Moraes

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
felipe.moralles@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6591-7803>

Resumo: A partir do conto “Teoria do medalhão”, enfrento três interpretações correntes sobre a obra machadiana – de uma obra que ironiza criticamente as relações baseadas na hierarquia, escravidão e troca de favores, como lê Roberto Schwarz, ou de uma obra que ironiza o ser humano cinicamente, assim Alfredo Bosi, ou tragicamente, assim Rogério de Almeida. Argumento que o conto retrata a função de ornamentação da esfera pública brasileira no momento importante da reconfiguração de uma sociedade rural e estratificada em uma urbana e massificada, como anunciava o movimento republicano. E que a ironia machadiana tem em vista o potencial transformador de uma esfera pública culta, racional e não ornamental, ainda que subalterna, presente na literatura.

Palavras-chave: Machado de Assis; esfera pública; ornamentação; ironia; teoria crítica.

Abstract: Based on the short story Theory of the Medallion, I face three current interpretations of Machado’s work – of a work that is critically ironic about the relations based on hierarchy, slavery and exchange of favors, as Roberto Schwarz reads, or of a work that is cynically ironic about the human being, so Alfredo Bosi, or even tragically ironic, so Rogério de Almeida. I argue that the tale portrays the ornamentation function of the Brazilian public sphere at the important moment of reconfiguration of a rural and stratified society into an urban and massified one, as the republican movement announced. I argue also that Machado’s irony aims the transformative potential of a cultured, rational, and non-ornamental public sphere, albeit subordinate, present in literature.

Keywords: Machado de Assis; public sphere; ornamentation; irony; critical theory.

Janjão comemora sua festa de aniversário de vinte e um anos na noite de cinco de agosto de 1875. É um rito de passagem da menoridade para a maioridade, no sentido jurídico-formal do termo. Há parentes, amigos e, considerando as características do pai, pessoas influentes. Este inicia o diálogo, que vai se encerrar quando Janjão se encontra no vigésimo-segundo ano de vida, no gozo de sua maioridade, já um homem. O rito de passagem é conduzido pelo pai, que não ensina o filho diretamente nem sobre assuntos privados, familiares ou econômicos, nem sobre assuntos políticos, de aquisição ou manutenção de cargos poderosos, mas sim sobre o papel dos discursos, imagens, ideias, teorias, em uma palavra, sobre o papel das razões na sociedade brasileira. A passagem da minoridade à maioridade equivale na “Teoria do medalhão” à passagem do privado ao público.

O conto machadiano retrata um uso público da razão que não tem a pretensão de verdade, de correção das ações ou de expressão da subjetividade, como ocorre respectivamente nas ciências, na moral e na arte, mas sim uma pretensão de ornamentação. Nessa função, a razão atrai os olhares sem os deter sobre si; desvia-os para o portador do ornamento, como fazem tipicamente as joias, os padrões repetitivos e a decoração (GADAMER, 1990, p. 163-164). A razão ornamentadora está sempre se referindo à figura do “medalhão”. Ela não possui um conteúdo independente.

Contudo, há muita disputa em torno da figura do “medalhão”. A primeira parte deste artigo (1) aborda a interpretação de Roberto Schwarz, que destaca na obra machadiana o uso da razão em uma sociedade definida pela escravidão e pela troca de favores. Sustento, ao contrário, que convivem no conto dois tipos de “medalhão”. Um explícito, típico da esfera pública em uma sociedade estamental, isto é, de hierarquias permanentes entre pessoas com muita e nenhuma propriedade, as quais evitam se misturar. Outro incipiente no final do século XIX, característico de uma sociedade composta majoritariamente por pessoas com pouco patrimônio. De acordo com esta interpretação, houve uma reconfiguração da esfera pública no Brasil, acompanhando a passagem de uma sociedade rural e estamental para uma urbana e massificada. Essa mudança conservou a finalidade predominantemente ornamental da esfera pública, mas a adaptou ao novo contexto social.

Nas partes seguintes, enfrento outras correntes interpretativas, segundo as quais a ironia machadiana, em relação ao “medalhão”,

teria um fundo (2) cínico ou (3) nietzschiano. Busco resguardar o sentido crítico contido nos paradoxos machadianos e direcionado contra determinado arranjo institucional.

Meu argumento é que os medalhões não resumiriam o todo da esfera pública brasileira, porque subsistiria, inscrita na ambivalência da ironia machadiana, a possibilidade de surgimento de novos públicos e de novas formas de comunicação, que representariam, então, uma efetiva transformação da esfera pública brasileira.

1 A leitura crítica de Schwarz

“Venhamos ao principal... debes pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio” (ASSIS, 2008a, p. 271). O objetivo do pai é que Janjão galgue reconhecimento público e *status*. Para isso, recomenda que o filho simule uma erudição respeitável, pela ostentação de frases de efeito, expressões raras, adjetivos empolados, em meio a opiniões surradas e comuns, sem nenhuma pretensão de verdade. Suas ideias, perspectivas, razões etc., não podem passar “de mero adorno”.

A causa para essa estratégia está no início do conto: “... algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura...” (ASSIS, 2008a, p. 270). De cara, apresenta-se a condição de possibilidade para uma conversa sobre a vida pública brasileira: ser proprietário. Conflito de ideias e argumentos, para quê? Tudo pode ser resolvido com o loteamento de honrarias, influências e cargos entre os membros da oligarquia, ou com favores deles para os homens livres. Por isso, Schwarz fala da construção de ideologias de “segunda ordem”, porque as ideias entram no espaço de razões não como tentativas de sistematização da realidade, nem como potenciais emancipatórios de racionalização, mas sim como cúmplices de uma estrutura material baseada na troca de favores, como “oco dentro do oco”. O medalhão seria uma figura típica das sociedades onde há uma forte divisão de classe (SCHWARZ, 2014, p. 53-55).

Entretanto, o conto é escrito em 1881, quando eram gestadas as ideias que culminariam na declaração da república. A maioria de Janjão é também a maioria do pensamento republicano no Brasil.¹ As

¹ Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* em 1881 e reunido no livro *Papéis avulsos*, publicado em 1882. A edição citada neste artigo é a das obras completas (ASSIS, 2008a).

desigualdades tradicionais (privilégios, poderes e *status*) iam perdendo gradualmente o antigo prestígio, a partir da virada do império para a república. No processo de modernização do país, formas patrimonialistas de lealdade eram convertidas em estratégias de aclamação das massas. O uso público das razões ganhava um novo sentido de ornamentação.

Esquadrinho essas rupturas e retomadas em quatro paradoxos internos à obra: (i) a ambiguidade entre “notoriedade” e intransparência; (ii) o ensino “contra as ideias”; (iii) a imagem de sociedade como “loteria”; e (iv) o “ofício” de si mesmo.

A visibilidade intransparente

Janjão pergunta pela ciência: “– Vejo por aí que vosmecê condena toda e qualquer aplicação de processos modernos. – Entendamo-nos. Condono a aplicação, louvo a denominação...” (ASSIS, 2008a, p. 272-273). E também pela filosofia: “— Nenhuma filosofia? — Entendamos: no papel e na língua alguma, na realidade nada” (ASSIS, 2008a, p. 275). A primeira ambiguidade explorada ironicamente no conto é entre a visibilidade desejada para o filho e a necessidade intransparência.

Em primeiro plano, o que descreve Machado é a esfera pública – o domínio da troca de ideias, razões, pretensões – funcionando no Brasil à maneira das antigas sociedades feudais e de corte europeias. Nela o intercâmbio se dá em meio às conversações e boas palavras ou, na expressão machadiana, em meio à “chateza de bom tom”, em vez de em meio a argumentos e críticas. Os espaços públicos se restringem às comunidades fechadas e cerimoniais, nas quais não há tráfego ou paridade social. Prevalece a autoridade das hierarquias estabelecidas prevalece, não a autoridade do melhor argumento. Há uma limitação clara entre tópicos questionáveis e os inquestionáveis. O grupo ou os parceiros de conversa não pretendem ser os interlocutores ou os representantes de um público maior, potencialmente composto por todos os cidadãos ou mesmo por toda a humanidade, mas sim criar para si uma aura de prestígio, uma marca de *status* como figuras públicas. Nessa configuração da esfera pública, o público serve apenas para expandir o poder material e simbólico existente no privado, em vez de servir como um princípio orientador e mediador entre o privado e o político (*cf.* HABERMAS, 2011, p. 98 ss. e 141 ss.).

Ao mesmo tempo, o cenário do rito de passagem para a maioridade ilustra a mudança dessa esfera pública. Todos os ritos de passagem são caracterizados por três fases, explica Victor W. Turner (1974, p. 116-117): separação, limiar e reagregação. (i) A primeira fase (separação) significa o afastamento de um ponto fixo na estrutura social ou de um estado, como conjunto de condições culturais. Ela é retratada no conto com a despedida dos convidados e a ordem de fechar a porta da peça da casa onde o pai vai conduzir a conversa com o filho. (ii) Durante a segunda fase (limiar), as características do sujeito ritual são ambíguas, pois o transitante passa através de um estado em que tem nenhum ou poucos atributos do estado passado e do futuro. Isso transparece tanto nos aspectos sociais de Janjão (recém diplomado, mas ainda sem profissão definida), quanto nos formais (passivo e humilde no diálogo, começando com “denguices” e, aos poucos, fazendo inferências corretas sobre o modelo a adotar). (iii) Na terceira fase (reagregação), o sujeito ritual entra outra vez em um estado relativamente estável, no qual tem pretensões e deveres perante outros de tipo claramente definido e estrutural. Após o diálogo, o pai já pode esperar, com efeito, que Janjão se comporte de acordo com as normas que orientam a posição pública de medalhão. O rito de passagem é um cenário perfeito para Machado não apenas porque lhe permite fazer uma descrição objetiva e crítica sobre os padrões de comportamento relacionados aos fluxos comunicacionais no Brasil, mas também porque simboliza o limiar e a reagregação de uma nova esfera pública republicana aos velhos padrões oligárquicos.

O pai de Janjão apresenta a estrutura tradicional da esfera pública brasileira, ao mesmo tempo em que antecipa suas novas condições culturais. A ornamentação já não mais dependeria das desigualdades chapadas de uma sociedade estamental, da divisão estanque entre proprietários e não proprietários e dos costumes e sentimentos oligárquicos. A função passaria a se basear fundamentalmente na propaganda, como novo modo de obtenção de visibilidade sem transparência, comenta a personagem: “não te falei ainda dos benefícios da publicidade... Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo...” (ASSIS, 2008a, p. 273).

A reconfiguração da esfera pública acompanhava o surgimento de um novo ramo do liberalismo no Brasil. Entre nós, o liberalismo significou tradicionalmente, desde as lutas patrióticas da burguesia agroexportadora contra os privilégios da metrópole, comércio livre. E não trabalho livre,

nem ação política livre – que lhe eram mesmo antíteses. Liberal era o conservador das liberdades conquistadas em 1808 e 1822: produzir, vender e comprar, inclusive escravos e terras ilimitadas; de submeter os escravos jurídica e coativamente; de se fazer representar politicamente como proprietário. No contexto brasileiro, o liberalismo surgiu como ideário voltado à consolidação dessas prerrogativas econômicas da classe fundadora do Império, por meios econômicos (comércio, produção escravista e compra de terras) e políticos (eleições indiretas e censitárias) (BOSI, 1992, p. 198-200; CARVALHO, 1990, p. 25). Liberais ora se alternavam, ora se combinavam com os conservadores no parlamento, porque todos tinham os mesmos compromissos oligárquicos. Nada de excêntrico, deslocado ou artificial era o uso do termo liberalismo pelos políticos brasileiros ao legitimar o longo cativeiro dos negros, alerta Bosi, pois se via o mesmo em todas as regiões cujo sistema produtivo era de plantagem (*plantation*). Era um ideário da classe economicamente dominante para assumir seu papel de grupo dirigente contra o rei e o jugo das metrópoles. Esse era seu alcance e seu limite (BOSI, 1992, p. 202-203). Seu lema: *laissez* desmatar, *laissez* plantar, *laissez* escravizar, *laissez* exportar. O livre comércio, sem a presença estatal protecionista para setores socialmente estratégicos, nem compensadora de relações economicamente desiguais é a linguagem dos partidos liberais-conservadores que era preponderante na época e adentrou os séculos XX e XXI. Anarquia na economia, reacionarismo em política. As fórmulas continuam funcionando (BOSI, 1992, p. 207-211).

No entanto, no final do séc. XIX, surge um outro liberalismo, a partir da crise política com o poder monarquista em 1868, da ascensão de uma burguesia urbana e das campanhas pela abolição. Esse era um liberalismo defensor do trabalho livre e do voto universal. Tinha em suas fileiras Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Silva Jardim e outros grandes nomes (BOSI, 1992, p. 228-229; MELLO, 2007, p. 136-143). A visão de sociedade desses novos liberais claramente não era mais estamental e agroexportadora. Eles apontavam para o horizonte de um regime econômico escorado na indústria, no trabalho assalariado, na pequena e média propriedade, no ensino gratuito e no sufrágio universal. Propunham medidas de integração social dos ex-escravos, como reforma agrária e educação pública – embora tenham gastado todas suas energias resistindo aos ataques dos ex-proprietários de escravos, que não se conformavam com a abolição sem indenização (BOSI, 1992, p. 234; CARVALHO,

1990, p. 24 e 26). As classes muito ricas e muito pobres continuaram existindo, mas uma classe média emergia e aumentava de poder, transportando às demais parte de suas ideias, hábitos e sentimentos. Ao ser concebida no limiar da república, a “Teoria do medalhão” já reflete sobre essa nova esfera pública de uma sociedade que tinha a pretensão, ao menos, de ser urbana, industrial e democrática, embora não abandonasse a ornamentação, levada adiante, agora, por meio da propaganda.

Há três formas de propaganda, segundo se extrai do conto de Machado. (i) A primeira é barata, fácil, constante e cotidiana, porque baseada nos sucessos insignificantes que servem apenas para pôr “em relevo a tua pessoa”. Exemplifica: “se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais” (ASSIS, 2008a, p. 273). Várias passagens do conto são dedicadas a essa forma de propaganda, como esta famosa: “longe de inventar um Tratado Científico da Criação dos Carneiros, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos” (ASSIS, 2008a, p. 273). Noutro exemplo, fala da publicidade de aparecer para os outros em livrarias: “... não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras” (ASSIS, 2008a, p. 272). É a mesma forma de propaganda que vemos, por exemplo, neste início de século XXI, nas redes sociais (ii) A segunda forma é baseada na reprodução e exposição da própria imagem em retratos, bustos, jornais: “qualquer que seja a teoria das artes, é fora de dúvida que o sentimento da família, a amizade pessoal e a estima pública instigam à reprodução das feições de um homem amado ou benemérito” (ASSIS, 2008a, p. 273). A propaganda desse tipo ganhou, com o tempo, o reforço da televisão, dos outdoors, do *youtube*, dos *memes*. (iii) A terceira forma consiste nos discursos políticos, que são também “um modo de convocar a atenção pública”. A política é tragada ao nível da promoção pessoal. “Podes pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou ultramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma ideia especial a esses vocábulos...” (ASSIS, 2008a, p. 274). As diferentes ideologias políticas perdem todo programa e conteúdo. Vemos a mesma estratégia na nomenclatura dos partidos políticos até hoje, assim como nos sentidos de “direita” e “esquerda”, “liberal” e “socialista”, “conservador” e “comunista”. Tais vocábulos

não servem para orientar o pensamento e a discussão política, porque são usados de modo disforme e meramente retórico.

No final do conto, o pai de Janjão encerra: “guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o Príncipe de Machiavelli” (ASSIS, 2008a, p. 275). A aproximação com Maquiavel é significativa, pois são tematizadas as condições simbólicas do poder. Ser medalhão é ter condições simbólicas para adquirir e manter o poder em uma sociedade oligárquica. Os que sabem as regras do jogo sabem vertê-las a seu favor.

Uma diferença notável afasta, contudo, a “Teoria do medalhão” de ser uma aplicação local e contextual de “O príncipe”. O conto é uma teoria sobre as relações sociais travestida de manual de ação política. Ao contrário do príncipe, o sujeito machadiano não tem poder algum de se erguer sobre as circunstâncias e fundar novas instituições. Ele capitula diante da “Aparência dominante” (BOSI, 2003, p. 102). A “Teoria do medalhão” consiste em que a máscara, a mentira, a obscuridade são aspectos necessários das relações na sociedade brasileira da época, são sua própria essência, tanto na vida pública, quanto na vida íntima. Daí o tom melancólico do conto. O medalhão, diz o pai de Janjão, é um “ornamento indispensável”, uma “figura obrigada” (ASSIS, 2008a, p. 274). Por isso, Alfredo Bosi fala dos “contos-teoria” como um gênero literário próprio em que não há tipos, caracteres, figuras que agem – ao contrário da performatividade do príncipe. As personagens têm poucos contornos, são vultos. Elas representam a aceitação pós-romântica da impotência do sujeito quando desamparado das instituições (BOSI, 2003, p. 94 e 103). Os contos-teoria são um gênero com forma consagrada, no caso, o diálogo, cujas personagens são meros porta vozes de um diagnóstico sobre a sociedade conduzido por um narrador escondido e irônico.

O que a “Teoria do medalhão” retrata é um poder que, com a modernização da sociedade, ainda se efetiva pelo aparecer. O bom é identificado com o que aparece. O que aparece, com o bom. Os agentes sociais precisam estar conectados às múltiplas plataformas de difusão, em um constante compartilhamento de sua imagem. O desligamento dessas redes significa o fracasso econômico, social e político. Muito mais do que denunciar essa visibilidade intransparente da cultura moderna, o conto mostra que não se deve menosprezar um agente político por seu baixo nível intelectual, por sua falta de teoria ou programa: isso é precisamente sua força. Os conceitos elásticos, sem referência concreta, fortalecem uma dominação política arbitrária e personalista. Tal estratégia

permite usar meios modernos e racionais, como a propaganda, para fins absolutamente arcaicos e irracionais.

A educação anti-intelectual

“Com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra” (ASSIS, 2008a, p. 270). Assim inicia o pai a formação do filho para a vida pública, a qual se confunde ironicamente com uma deformação. A forma clássica do diálogo é usada para fins antissocráticos: “...proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade...” (ASSIS, 2008a, p. 275).

O pai de Janjão já parte do pressuposto de que as ideias são objetos linguísticos – “não trato do vocabulário, porque ele está subentendido no uso das ideias... o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica” (ASSIS, 2008a, p. 272) – e, portanto, de que não se tem muito controle sobre elas. Assim, aconselha ao filho três exercícios para atrofiamento do espírito e para evitar o surgimento de novas ideias: (i) um regime de leituras de retórica para domínio de “locuções convencionais e fórmulas consagradas incrustadas na memória individual e pública” (ASSIS, 2008a, p. 272) – sentenças latinas, versos célebres, figuras expressivas, brocardos jurídicos –; (ii) práticas de salão banais como jogo de cartas, dominó, bilhar etc.; e (iii) passeios recreativos acompanhados, “porque... espírito deixado a si mesmo, embora no meio da multidão, pode adquirir essa tal ou qual atividade” (ASSIS, 2008a, p. 271).

A função desses exercícios é reproduzir e ornamentar o senso comum. O pai exemplifica com uma questão a ser discutida sobre determinada lei ou sistema legal que não produz os efeitos desejados. Em vez de atizar a curiosidade dos outros, fazer uma pesquisa, coletar dados, analisar causas possíveis, prováveis ou certas, em vez disso, basta dizer: “Antes das leis, reformemos os costumes! – E esta frase sintética, transparente, límpida, tirada ao pecúlio comum, resolve mais depressa o problema, entra pelos espíritos como um jorro súbito de sol” (ASSIS, 2008a, p. 272). É preciso mudar a cultura, direitos humanos para humanos direitos etc., são todas essas formulações que continuam a circular em palestras ou discussões no país afora e a ser invocadas para resolver todo tipo de problema. Não passam de uma reprodução do senso comum. Que tipo de estratagemas ilustra o ensino do pai de Janjão?

A redução da discussão à opinião corrente garante que o medalhão, por sua superficialidade e indeterminação, não corra o risco de sofrer objeções. Nas palavras de Bosi (2003, p. 92), “são um nada garantido, isento dos reveses da contradição”. As afirmações de senso comum desempenham um papel central em uma esfera pública ornamental, porque evitam dissentimentos, bloqueiam as potenciais negações ao falante e impedem, portanto, uma cobrança dos ouvintes por justificação pública.

Outra tática semelhante mencionada por Machado consiste em transformar as ideias pragmaticamente em seu contrário. A metafísica e, em especial, a metafísica política, recomenda o pai de Janjão, é ainda melhor que as miudezas do senso comum. Não importa a racionalidade, seu efeito prático é de se adaptar flexivelmente a qualquer público, permitir ser notório e impedir a contraposição com referências concretas:

...Um discurso de metafísica política apasiona naturalmente os partidos e o público... E depois não obriga a pensar e descobrir. Nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória (ASSIS, 2008a, p. 275)

A tática atribui validade às ideias não por serem verdadeiras ou moralmente corretas, por causa de seu conteúdo objetivo, mas por um motivo pragmático, independente do conteúdo.

Por certo, Machado está denunciando aqui uma educação anti-intelectualista – no sentido de uma desvalorização do ensino universal e igualitário, das bibliotecas, dos museus, das universidades etc. –, a qual teve uma clara função de conservação da dominação dos antigos senhores e escravocratas (HOLANDA, 1995, p. 83). Ao mesmo tempo, está mostrando que o mercado de ideias – que é a imagem liberal por excelência da esfera pública, na qual a reflexividade e o esclarecimento resultam da dispersão e competição entre diferentes opiniões, interesses, mídias etc., garantidos por direitos subjetivos individuais (por todos, *cf.* MILL, 2016, p. 49 e 60-1) – equivale à conversão das ideias em senso comum ou idealismo vulgar, sem força crítica. Há várias passagens da vasta obra machadiana, reunidos por Cilene Pereira, em que a dimensão da troca e do intercâmbio de ideias é associada ao medalhão, porque as personagens se apropriam das ideias alheias para fins absolutamente banais e retóricos (PEREIRA, 2018, p. 159-62). Quando submetida ao consumo, não menos do que ao clientelismo, a esfera pública perde seu sentido de racionalização das

opiniões privadas, desaparece a importância ou a necessidade de conteúdo, para se tornar mero meio de projeção de figuras privadas.

A sociedade lotérica

“A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros...” (ASSIS, 2008a, p. 270). Os que não ganham são engolidos pela obscuridade. “Mas os que triunfam!” (ASSIS, 2008a, p. 274). Se a vida social é assim tão ruim, é preciso estar, ao menos, ao lado dos afortunados, ensina o pai. É preciso não temer a reprodução das injustiças (VASSOLER, 2015, p. 67).

A situação matriz do conto é, como se viu, o desequilíbrio social, o desnível entre os estamentos sociais – que só pela sorte de uma herança ou de um casamento poderia ser compensado. Não há igualdade entre proprietários e não proprietários, apenas aparência de igualdade. No entanto, a imagem da sociedade como loteria é um sintoma mais amplo e persistente do que a da sociedade estamental.

A mobilidade social que aos poucos surge no Brasil, através da urbanização e da industrialização, continua não significando mais do que a chance de cada indivíduo ser tão rico e notório, ou tão pobre e obscuro, quanto os demais. Isso conserva um flanco para enormes desigualdades. Uma grandeza incessantemente colocada em meio a classes com pouca propriedade faz com que passem a amar as desigualdades como amam a loteria, pela chance, ainda que mínima, de entrar no corpo da elite. “O que provoca o coração humano é bem menos a certeza de um pequeno sucesso do que a possibilidade de uma grande fortuna”, dizia um famoso teórico da democracia (TOCQUEVILLE, 2004, p. 17).² A imagem da loteria representa muito bem esse vício da extrema desigualdade social que é, ao mesmo tempo, sua força. As chances mínimas de obter o prêmio podem ser mantidas, desde que ele seja muito elevado.

A loteria social é um fenômeno de propaganda. Agora como antes, enquanto o pensamento liberal continue permitindo uma alta concentração de propriedade, a igualdade não passará de mera aparência (a chance de ganhar o prêmio), que encobre as desigualdades reais (todos os que deixam de ganhá-lo).

² “Ce qui entraîne le plus le cœur humain, c’est bien moins la certitude d’un petit succès que la possibilité d’une haute fortune”.

O trabalho de si mesmo

“Entretanto, ... é de boa prática social acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço de nossa ambição... Nenhum me parece mais útil e cabido que o de medalhão” (ASSIS, 2008a, p. 270). Os membros da elite brasileira dos oitocentos aprendem ao menos duas coisas sobre a profissão. A um, que não podem ter com ela um vínculo forte de identificação, afinal ela pode sempre falhar, sendo necessária uma atividade paralela (VASSOLER, 2015, p. 68). A dois, que ter sucesso não é possível através do trabalho produtivo, nem do cultivo da subjetividade, mas somente através das relações pessoais. A máscara é necessária, porque só ela permite a ascensão social (BOSI, 2003, p. 76-77). Trata-se, portanto, de um trabalho que não pode ser difícil, nem profundo, mas sim um para ser notado, desempenhado pelo medalhão.

No entanto, o medalhão é narrado como um ofício sério, austero e moroso.

Geralmente, o verdadeiro medalhão começa a manifestar-se entre os quarenta e cinco e cinquenta anos... É difícil, come tempo, muito tempo, leva anos, paciência, trabalho, e felizes os que chegam a entrar na terra prometida. (ASSIS, 2008a, p. 271)

Os exercícios que o pai aconselha devem ser praticados severamente a fim de que ele reduza o intelecto, “por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum” (ASSIS, 2008a, p. 272). O atrofiamento do espírito ganha aqui o disfarce da sobriedade, disciplina e equilíbrio, embora não corresponda a nenhum dos três, mas apenas ao senso comum ou ao idealismo vulgar. Isso revela, ainda que por ironia, que o ofício de medalhão já não é de uma classe ociosa que somente administra seu patrimônio, nem é um trabalho para não trabalhar, como era o caso dos grandes proprietários – não só porque “não fica excluída nenhuma outra atividade” (ASSIS, 2008a, p. 274), mas também porque é exigida uma conversão completa de si próprio em máscara e em imagem.

O que narra Machado é um uso da razão que não é necessariamente uma visão falsa do mundo, uma ideologia de primeiro ou segundo grau, o ornamento de uma estrutura econômica e social baseada na troca de favores, como lê Schwarz, porque o uso da razão se torna, no longo prazo, uma imagem de mundo, uma forma de subjetivação,

um ornamento sem outros fundamentos (WITTGENSTEIN, 1970, p. 94, 162 e 167). O medalhão é a visibilidade social que conseguiu se autonomizar da transparência, a máscara que conseguiu se autonomizar do rosto, compreende Bosi (2003, p. 101), para existir sem reflexão, sem ideias, sem crítica. O medalhão torna-se uma forma de vida. A lógica da aparência descrita por Machado é um modelo social de individuação, no qual seu relacionamento com os outros e consigo mesmas se dá analogamente à propaganda.

A gestão pessoal por meio de livros de autoajuda, *coaches* etc., são os instrumentos mais recentes dessa construção dos indivíduos como imagens do sucesso. O estímulo que conferem às capacidades criativas e à autodisciplina tem o objetivo de permitirem a autoprojeção pessoal e o ajuste flexível ao senso comum. As pessoas passam a ver a si mesmas (e ao mundo público e político!) como uma imagem dirigida à obtenção de aclamações plebiscitárias, como são os *likes* nas redes sociais (WERLE, 2013, p. 161). É dessa forma que a esfera pública ornamental bloqueia pretensões de verdade e de moralidade que podem surgir, nesse entretanto, nos espaços públicos de discussão e de formação deliberativa da opinião e da vontade coletiva.

A partir dos elementos da propaganda, do mercado de ideias, da loteria social e do trabalho de si, procurei mostrar que a “Teoria do medalhão” representa um rito de passagem da esfera pública em uma sociedade estamental para outra em uma sociedade massificada – em contraponto a Schwarz, que ancora a função de ornamentação ao primeiro contexto (*cf.* as críticas de José Arthur Giannotti e Davi Arriguci Jr. em SCHWARZ 1991, p. 67-71). Ficou intocada, porém, a questão se essa reconfiguração é apresentada desde uma perspectiva cínica, trágica ou crítica.

2 A leitura cínica de Bosi

“Isto é a vida; não há planger, nem imprecisar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante” (ASSIS, 2008a, p. 270). Se seguimos uma corrente interpretativa bastante aceita, a fala do pai de Janjão reproduziria aqui a visão de mundo do próprio Machado. Defenderei na segunda e terceira partes do artigo, ao contrário, a visão de um artista crítico político.

A ironia machadiana é interpretada por Bosi (2003) como naturalista e cínica. Não viria de alguém indignado ou impaciente, mas de alguém que “observa a força de uma necessidade objetiva que prende a alma frouxa e veleitária de cada homem ao corpo uno, sólido e manifesto das formas instituídas”. Essa crítica “silenciosa” e “subterrânea” seria adequada à certa teoria comportamental determinada pela adaptação do instinto de autopreservação às conveniências sociais. A dicotomia natural entre fracos e fortes seria reproduzida simbolicamente entre ingênuos e medalhões. Para Bosi, haveria nisso um elemento autobiográfico, um pretexto para não se culpar moralmente os sujeitos que, como Machado, “buscaram subir com a maré de seu tempo para não se afogarem na pobreza, na obscuridade e na humilhação”. É um humor que não escamoteia, mas também nada espera além de crueza e sofrimento humanos. Só a máscara é possível (BOSI, 2003, p. 85-86 e 125).

Próximo dessa leitura, Flávio R. Vassoler argumenta que a ambivalência e volubilidade da ironia adaptam-se melhor aos mais diversos e indiferentes conteúdos, conforme o objetivo do medalhão, do que o riso direto e esrachado. Segundo o intérprete, a ironia machadiana operaria dentro de uma dialética entre crítica e apologia à sociedade brasileira. A narrativa seria conduzida pela figura autoral-paternal, capaz de se distanciar altiva, teórica e originalmente dos padrões sociais, mas sem os negar totalmente. O pai de Janjão dá as pistas da razão por que ele mesmo não conseguiu se tornar medalhão: não conseguiu condicionar o intelecto inteiramente às convenções sociais. Como Machado, ele ainda demonstra erudição ao refletir sobre os mecanismos de sucesso social, o que o impede de satisfazer totalmente os padrões exigidos. Dessa forma, o escritor estaria, ao mesmo tempo, denunciando e apregoando a sociedade brasileira existente (VASSOLER, 2015, p. 71).

No entanto, a ironia que perpassa o conto é muito ruidosa na inversão entre valores negativos em positivos, como no elogio ao filho por sua “perfeita inófia mental”, para significar uma postura cínica ou apologética. A interpretação falha em apreender o conteúdo crítico da ironia. Nesse aspecto, a leitura de Schwarz merece ser reafirmada, porque capta o recurso formal da escrita machadiana: “ao invés de você falar em nome próprio, com lirismo ou reflexões sinceras, você identifica o seu ‘eu lírico’ com o lado mais abjeto da classe dominante” (SCHWARZ, 1991, p. 63). A ironia emerge por meio de inversões abjetas na voz dos membros da classe dominante.

A ambivalência formal da ironia conduz a uma consciência crítica radicalizada. Isso transparece na paródia do próprio título “Teoria”, na qual cientificismo e naturalismo vêm com valores invertidos. É risível tanto a atitude daquele que acredita que as máscaras existentes são autênticas, quanto aquele que acredita que as arrancar revelaria toda a verdade. Se a leitura de Schwarz falha em restringir a crítica à denúncia de uma sociedade arcaica e estamental, a de Bosi falha em não dar conta do caráter não conformista da ironia machadiana. A base normativa machadiana não é uma sociedade brasileira romantizada, mas tampouco seu oposto cientificista e igualitário. A ironia é a atitude de um autor que não se reconcilia nem aqui, nem acolá; nem ao conformismo cínico, nem à utopia (*cf.* BOSI, 2003, p. 126).

Fica em aberto, com isso, o flanco para a identificação na obra de conceitos próximos à filosofia de Nietzsche, como leem Rogério de Almeida (2020) e outros.

3 A leitura trágica de Almeida

Para Machado, não há sentido natural para a existência humana e social. A natureza não é apresentada como uma força motriz ou um princípio racional, como faziam os naturalistas. Não há enigma, nem problema a ser solucionado. Há, isso sim, entende Almeida, uma sucessão de acasos, artifícios, egoísmos, sem outros fundamentos. Segundo ele, se o escritor traz à tona as estruturas da sociedade, não seria para indignar ou mudar. Desejos e vontades não seriam capazes de alterar a condição absurda e sem sentido da existência. Nessa soma trágica de acaso em acaso, não se prefiguraria otimismo, nem pessimismo: apenas indiferença (ALMEIDA 2020, p. 20, 32 e 47).

Os pares conceituais do pensamento trágico a orientar a obra machadiana seriam acaso e convenção; nada e imaginação; absurdo e escolha. Assim, ao lado do sentido negativo da existência, encontrar-se-ia o sentido propositivo de um jogo criativo com acaso, aparência e convenção. Seu humor destrutivo revelaria a fatalidade das coisas, ao mesmo tempo em que levantaria uma alegria trágica, uma fagulha para a construção de novos acasos, novas aparências e novas convenções (ALMEIDA, 2020, p. 21 e 41).

A visão de mundo machadiana é, também de acordo com Jason M. Carreiro, de uma vontade de viver, de um puro instinto, em que

conhecimento, verdade, moralidade etc., são valores a serviço da luta pela autopreservação. Não haveria pontos de vista exteriores à vida. A ironia machadiana teria caráter trágico pelo reconhecimento desse movimento vital (horrível, sofrido e eterno) e por sua reafirmação e ressignificação (artística, lúdica e bem-humorada) (CARREIRO, 2006). Vitor Cei acrescenta, na mesma linha, que a ironia seria a forma literária que Machado encontra para dar vazão ao niilismo e, ao mesmo tempo, superá-lo. Não mediante uma comédia *non sense*, um passatempo ou um consolo, mas mediante uma galhofa criativa e afirmadora da vida, apesar de todos seus horrores e sofrimentos (CEI, 2016, p. 165-169).

Ainda para essa interpretação, a perspectiva do artista expressa-se através do pai de Janjão (ALMEIDA, 2020, p. 128). O medalhão seria a representação do jogo com as convenções. A função da educação seria ensinar a brilhar, a fim obter vantagens sociais. A pedagogia de Machado não instauraria um processo de aprendizagem acerca de problemas objetivos – sejam teóricos, morais ou estéticos – mas sim ensinaria a tomar parte ativa na crueldade da vida. O contrário seria ilusão e fuga da realidade (ALMEIDA, 2020, p. 64-66, 114 e 152 ss.).

É preciso discordar frontalmente dessa leitura, que estranhamente atribui ao escritor brasileiro a linguagem heroica e os programas antissociais de Nietzsche. Programas antissociais, porque, se não há razões para esperar uma transformação da realidade, não há motivação para essa transformação. Nas palavras de Almeida (2020, p. 55-56), a criatividade machadiana limita-se à “aprovação incondicional” do existente: “a intenção pedagógica ligada ao trágico não está na transformação da realidade, mas na sua aprovação”. Para Machado, contudo, como se viu, aprovar a figura do medalhão equivale a elogiar a inópia mental. Linguagem heroica, porque confia a reconfiguração da realidade à livre criação artística de novas convenções. Isso não condiz com o realismo machadiano, cujas temáticas têm um conteúdo de verdade que não se reduz à cosmologia da vontade de poder. O “realismo” que Almeida não se cansa de contrapor à “ilusão” da crítica nada tem de realista afinal, pois lhe falta todo conteúdo cognitivo que caracterizou, desde Balzac, esse gênero literário (*cf.* ALMEIDA, 2020, p. 101, 115 e 170). A leitura trágica despede-se tanto do realismo, quanto da ironia machadiana.

No final do conto, essa última toma-se como objeto (ASSIS, 2008a, p. 275):

Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios... feição própria dos cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça... amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela casa dos outros, estala com uma palmada, faz pular o sangue das veias, e arreentar de riso os suspensórios.

Segundo Almeida (2020, p. 127), já não haveria aí ironia, mas chalaça, confirmando que o autor “apaga qualquer possibilidade de se escapar à convenção”. Pelo contrário, a passagem radicaliza o paradoxo entre análise sociológica e humor. A ironia está na sátira do “medalhão”: a denúncia que se revela apenas por meio de seu contrário.

Na primeira parte do artigo, mostrei que o objeto do conto não se limita às opiniões e motivações humanas (e à misantropia em que isso sempre desemboca, pouco importa o ponto de partida moralista, naturalista ou trágico), porque aborda as instituições (representação política, educação, proteção social, organização do trabalho etc.) que moldam essas opiniões e motivações. O tema da “bizarra e paradoxal teoria”, como não deixa de reconhecer Bosi, é o sentido das relações cotidianas determinado por uma estrutura profunda de instituições (BOSI, 2003, p. 84-85). Portanto, a ironia machadiana não tinha como alvo a condição finita, arbitrária e trágica da existência humana, mas sim as instituições que configuram essa existência, a despeito da vontade individual das personagens. O que Almeida toma como dado natural do ser humano não passa de um arranjo institucional particular.

Por certo, o “medalhão” parece funcionar como um tipo nietzschiano: ele não reflete, não pede desculpas, age egoisticamente e afirma a vida sem ressalvas. No entanto, por trás desse tipo não está uma cosmovisão trágica. Verifica-se isso não só pela forma satírica e pela temática institucional do conto, como também pelo método da tipificação, o qual pressupõe que a figura representada não apareça sozinha. O tipo faz sentido apenas por comparação. Diferente de Nietzsche, não há no conto elogio a tipos afirmadores da vida pelo contraste com tipos negadores da vida (NIETZSCHE, 2009, p. 80 ss.). O que há é um desmonte dos caracteres ornamentadores. O “medalhão” não serve para afirmar uma cosmovisão trágica, mas sim para compreender a conexão vital típica brasileira das razões e, ao mesmo tempo, o aspecto único, diferente, particular da conexão vital literária de Machado: sua atitude não-ornamentadora (*cf.* DILTHEY, 2010, p. 194-195).

Embora não esteja nem dentro da sociedade brasileira, nem fora, há um lugar no qual Machado está em casa. Este lugar é o limiar da fundação da república. Em lugar da criação heroica de novas convenções, um ceticismo moderado acerca da plausibilidade de uma condição cultural diferente. Não se contenta com escancarar o absurdo do mesmo, porque coloca em dúvida o outro. A ironia machadiana expressa o quanto é necessário e o quanto é difícil evadir-se de uma esfera pública ornamental no Brasil – pelo caminho longo e incerto que sua crítica conduz. Esse é o sentido da denúncia contra a reagregação das instituições à função ornamentadora.

Muito mais do que o ceticismo com a república, o lugar normativo da crítica machadiana é o limiar da esfera pública: um espaço de ambivalência entre reprodução e inovação social, entre influxos de irracionalidade e de racionalidade. Para além da reconfiguração, observava-se uma efetiva transformação da esfera pública brasileira no Rio de Janeiro durante a derrocada da monarquia. Os círculos ornamentais e fechados eram substituídos pelas praças públicas, na qual as questões políticas eram debatidas abertamente, explica Maria Tereza de Mello (2007, p. 11-12):

o que ocorreu, na década de 1880, foi a ampliação do espaço público através de associações, conferências, imprensa, livrarias, confeitarias, clubes, mobilizações populares etc. Com isso, a rua foi ressignificada... Acontecimentos econômicos, políticos e sociais, ideologias e teorias ganhavam importância pela oportunidade de sua apreciação pela opinião pública.

A historiadora destaca a exposição, a discussão e a repercussão popular que passaram a orientar as questões políticas da época, como abolicionismo, república, imperador, papel dos militares etc. Havia “uma opinião pública em formação, que verbalizava nas ruas, nos teatros, em conferências, no Parlamento, na imprensa, as suas adesões e aversões, mediante o uso público da razão crítica” (MELLO, 2007, p. 48). Se não existisse a opinião pública – pergunta Machado em crônica contra os detratores dela – “como se falaria tanto em seu nome, na tribuna, na imprensa, nos meetings, na praça do comércio, na rua do Ouvidor?” (ASSIS, 2008b, p. 1164).

A rua do Ouvidor era – explica Mello – a rua pouco extensa, estreita, mal calçada e suja, praticamente um beco, que concentrava toda a movimentação política, social e literária (e grande parte da comercial) do

Rio de Janeiro e, por extensão, do país. Ela e suas adjacências passaram a abrigar a grande imprensa, os hotéis destacados, as principais livrarias e editoras, além de outros pontos de encontro como charutarias, papelarias, cafés e restaurantes. A rua do Ouvidor representava, naquela época, a democratização do mais importante espaço público da cidade: deixava de ser símbolo da ornamentação da corte para se tornar símbolo da ressonância e amplificação de discursos emergentes da sociedade civil (MELLO, 2007, p. 56-58).

Se lemos o conto *a contrario sensu*, Machado está contribuindo precisamente para aquilo que defende como necessário no Brasil – a formação de um público que sabe ler, interpretar e pensar mediante razões.³ Ao contrário do pai de Janjão, ele rejeita radicalmente o existente. Nesse sentido, reflete sobre o meio de comunicação de massas da época, os jornais: “e o que é a discussão? A sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falsos princípios dominantes. Desde que uma coisa é trazida à discussão, não tem legitimidade evidente, e nesse caso o choque da argumentação é uma probabilidade de queda” (ASSIS, 2008c, p. 1035). Valendo-se performativamente da literatura, o escritor faz uma crítica à seletividade da esfera pública preponderante no país – personalista, anti-intelectual, desigual e nada receptiva a argumentos –, e ao mesmo tempo movimenta uma outra esfera pública – renovada e culta, ainda que incipiente (PERLATTO, 2015, p. 125 e 133). A ironia machadiana é uma forma de resistência difusa, criativa e oculta contra a função ornamentadora dos espaços sociais de troca de razões.

Conclusão

A “Teoria do medalhão” satiriza a função de ornamentação da esfera pública brasileira, a qual persistia na passagem do império à

³ Outros exemplos explícitos de tratamento sobre a esfera pública do ponto de vista institucional são a crônica de 5 de março de 1867, em que Machado inaugura espaço em jornal se apresentando à “dona” da imprensa, quer dizer, à opinião pública, ainda que silenciosa e seduzida pelas mentiras dos representantes políticos (ASSIS, 2008b, p. 1166); a crônica de 15 de agosto de 1876, em que condena que “as instituições existem, mas por e para 30% dos cidadãos... A opinião pública é uma metáfora sem base; há só a opinião dos 30%” (ASSIS, 2008d, p. 315); a crônica de 15 de abril de 1877, em que reclama a falta de publicação dos discursos parlamentares nos jornais (ASSIS, 2008d, p. 358); a crônica de 11 de agosto de 1878, em que ironiza a inexistência de oposição dentro das instituições representativas brasileiras (ASSIS, 2008e, p. 452-457).

república: na passagem da erudição vazia à propaganda; da falta de sistema educacional à educação para o senso comum; das heranças familiares à mobilidade social lotérica; da administração do patrimônio à administração da própria imagem. Não se limita à representação de uma sociedade arcaica, como lê Schwarz, nem à atitude cínica ou trágica diante da existência humana, como interpretam Bosi e Almeida, porque tematiza a esfera pública brasileira no momento de uma reagregação à função ornamental. Através da literatura, contudo, Machado faz valer uma forma de integração social transformadora, na qual o público não se reduz à publicidade. Não subestima o potencial do público brasileiro de gerar essa nova esfera pública, a despeito da pressão homogeneizadora do clientelismo e da propaganda. A ironia machadiana é essa fagulha de uma razão possivelmente existente no Brasil.

Referências

ALMEIDA, Rogério de. *O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha*. 2. ed. São Paulo: FEUSP, 2020.

ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. v. 2. p. 270-275.

ASSIS, Machado de. Cartas fluminenses. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. v. 3. p. 1164-1171.

ASSIS, Machado de. A reforma pelo jornal. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c. v. 3. p. 1035-1036.

ASSIS, Machado de. História de quinze dias. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008d. v. 4. p. 301-396.

ASSIS, Machado de. Notas semanais. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008e. v. 4. p. 405-473.

BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: ASSIS, Machado de. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 194-245.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 73-126.

CARREIRO, Jason Manuel. Relações intertextuais entre Machado de Assis e Nietzsche. *Germina*, [S. l.] v. 2, n. 3, jul./ago. 2006.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CEI, Vitor. *A voluptuosidade do nada: niilismo e galhofa em Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2016.

DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução: Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 6. Aufl. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen, Band 1, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Denilson Luis Werle. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. 19. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MILL, John Stuart. *Sobre a liberdade*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, Cilene Margarete. “Teoria do medalhão”: o príncipe, de Machado de Assis (e suas repercussões). *Revista Língua & Literatura*, Francisco Westphalen, v. 35, n. 20, p. 150-164, jan./jun. 2018. ISSN: 1984-381X.

PERLATTO, Fernando. Seletividade da esfera pública e esferas públicas subalternas: disputas e possibilidades na modernização brasileira. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 23, n. 53, 121-145, mar. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/1678-987315235307>.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora de lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 47-64.

SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis: um debate. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, p. 59-84, mar. 1991.

TOCQUEVILLE, Alexis de. État social et politique de la France avant et depuis 1789. In: TOCQUEVILLE, Alexis de. Organização: André Jardin. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004. v. 3, p. 3-40.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASSOLER, Flávio Ricardo. Discurso sobre o método poético: o medalhão enigmático no tapete. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 55-75, jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/1983-682120158155>.

WERLE, Denilson Luis. Razão e democracia: uso público da razão e política deliberativa em Habermas. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, n. 1, p. 149-176, 2013. Edição especial. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732013000400010>.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Über Gewißheit*. Herausgeber: G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.



Espaço público e romance como textualidades coextensivas

Public Space and Novel as Coextensive Textualities

Igor Ximenes Graciano

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) –
São Francisco do Conde – BA/Brasil

igor.graciano@unilab.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-3745-464X>

Resumo: O debate sobre a autoficção e a noção de pós-autonomia são indicadores da relação entre ficção e realidade no romance contemporâneo. Considerando a prosa de Silviano Santiago e Ricardo Lísias, percebe-se que a ficção deixa de ser um tópico central no romance, sendo apenas um elemento entre outros em sua elaboração. A isso chamamos de textualidade coextensiva, quando se enfraquece a representação inventiva em favor da articulação de diferentes gêneros textuais na escrita romanesca. Assim, esses gêneros são ressignificados não por meio de uma ficcionalização totalizante que os abarca, mas pela atribuição do valor de obra literária por estarem circunscritos ao signo do romance. Essa indeterminação bio-ficcional da narrativa romanesca tem transformado as estratégias pelas quais o(a) escritor(a) atua no espaço público hoje, quando se relativiza a diferença entre escritor e personagem.

Palavras-chave: Pós-autonomia; espaço público; textualidade coextensiva.

Abstract: The debate about self-fiction and the notion of post-autonomy are indicators of the relationship between fiction and reality in the contemporary novel. Considering the prose of Silviano Santiago and Ricardo Lísias, it is clear that fiction is no longer a central topic in the novel, being only one element among others in its elaboration. We call this coextensive textuality, when the inventive representation is weakened in favor of the articulation of different textual genres in novel writing. Thus, these genres are reframed not by means of a totalizing fictionalization that embraces them, but by the attribution of the value of literary work because they are circumscribed to the sign of the novel. This bio-fictional indeterminacy of the novelistic narrative has transformed the strategies by which the writer works in the public space today, when the difference between writer and character is attenuated.

Keywords: Post-autonomy; public place; coextensive textuality.

Prefácios são muitas vezes partes da obra, e frequentemente o que se encontra na obra são apenas prolegômenos.

F. Schlegel (2016, p. 218)

Autonomia estética e suas vantagens

O que faz de um conjunto de textos obras de arte? Nos estudos literários, o conceito formalista de literariedade foi o cavalo de batalha na busca de uma característica intrínseca da dimensão estética da escrita. O desvio da norma, a desautomatização dos sentidos, o desprezo pelo realismo, a aventura da linguagem e outras expressões dão notícia da aspiração teórica por um éthos puramente artístico. As vanguardas do alto modernismo almejavam uma expressividade mais que livre, pois específica. Tal busca relaciona-se com o que José Ortega y Gasset (2005) chamou de desumanização da arte, seu exílio dos procedimentos que a aproximam da vida ordinária, afastando-a das expectativas da massa:

estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 47)

Se o apelo modernista ampliou as portas da expressividade, o fez com o custo inevitável de atenuar o principal elemento da fruição estética desde a formulação aristotélica: a verossimilhança. A beleza das obras estaria atrelada à vida e seria plena de sentido, porque reveladora de nossas experiências. Não por acaso, a recorrência da metáfora do espelho na teoria das artes (ABRAMS, 2010), índice da noção de representação, advém da tradução romana do conceito inaugural de mimesis: representação como imitação, *imitatio* (COSTA LIMA, 2000). Se antes representava, a arte passou a não representar porque não replica, sendo incapaz de resgatar o real por meio da linguagem. Para Costa Lima (2010, p. 164), “na mimesis, o decisivo não é o trabalho que se execute sobre a semelhança – com algo externo –, mas sim a elaboração da diferença que se alcança sobre os parâmetros da semelhança”. A linguagem, portanto, não é um meio, pois será (sempre foi) a instância de constituição do real, inclusive de nossa percepção de si e do outro. Segundo essa vertente teórica, não há uma realidade primeira e anterior à sua expressão, pois não cabe à

arte representar, mas apresentar possibilidades de mundo com a realização de imaginários através do trabalho da ficção.

Com as vanguardas históricas há uma radicalização do pressuposto kantiano da autonomia estética. Se antes, apesar da semelhança, não cabia confundir representação e realidade, e a fruição seria “desinteressada” das demandas políticas e históricas, agora sequer a semelhança deve ser considerada. Eu diria, *desejada*. A ideia de autonomia atende a vários ditames da concepção artística moderna, atribuindo-lhe uma atuação oblíqua sobre a sociedade, característica que a princípio resguarda obra e autor. Tal suspensão ontológica que a ficção promove tem garantido um alibi, afinal tudo está sob a cláusula do “como se”, de maneira que a arte apresenta possibilidades, não registros. A partir de Aristóteles, compreende-se que a pedagogia da arte deriva dessa capacidade especulativa, o que aproxima os discursos miméticos da filosofia se comparados à história, afinal esta se refere a um particular consumado, não ao universal hipotético (ARISTÓTELES, 2003).

O romance articula-se com a vida, mas nunca se confunde com ela, ainda que possa ser um comentário e uma iluminação sobre os afetos e a sociedade. Esse acabamento estético da obra frente aos eventos abertos da vida, nos termos de Mikhail Bakhtin (2003), permite que o romance seja o outro da vida, o que habilitou sua atuação no debate público a partir de um lugar esquivo, alimentando-se de e movendo imaginários, mas nunca como registro objetivo, documento ou testemunho. O pacto romanesco, como esfera autônoma, permitiu à leitura do gênero alguma estabilidade. O condicionamento escolar de não confundir autor e narrador garante ao romancista o apelo à “mera coincidência”, o que remete à universalidade almejada pela arte e, ao mesmo tempo, livra o escritor de embaraços pessoais e jurídicos.

Os processos judiciais sofridos por escritores ao longo da história (e ainda hoje) parece minar, contudo, as estratégias e os discursos em favor da autonomia. Se em *Madame Bovary* não há indicativos biográficos, a narrativa do adultério pareceu configurar, segundo alguns contemporâneos de sua primeira publicação, uma influência nefasta, de maneira que, segundo a acusação da época, a obra deveria ser tutelada para preservar os valores da família burguesa. Em grande medida, a consagração da ideia de autonomia estética se dá em círculos restritos, circunscrevendo-se a uma leitura especializada, distante da percepção

mais corriqueira e popular, por assim dizer, acerca da relação das obras com a vida íntima e social.

Para a maioria dos leitores, o romance continua com seus ganchos atrelados à realidade, referindo-se a ela ou a representando. Por isso, a suspensão ontológica da ficção, que garante a paz romanesca como território para a especulação, ainda se sobressai como argumento de um pacto de leitura que desresponsabiliza o autor, ou pelo menos relativiza a sua responsabilidade. Assegura-se, assim, a livre expressão autoral e uma forma de participação política oblíqua por meio da voz que nunca é a voz de quem assina as obras.

Ruído biográfico e pós-autonomia

É possível identificar certa produção narrativa contemporânea que investe no tensionamento de sua recepção, na qual se tem lançado mão de recursos como a homonímia entre escritor e personagem, fotografias de arquivo pessoal, notas e informações paratextuais, entre outras estratégias que indicam uma inscrição do biográfico onde se espera a pura ficção. O debate já longo sobre o espectro autoficcional – assim como a voga de termos como escrevivência, bioficção etc. – demonstra o impacto que essas obras têm causado nos estudos literários, e que parece indicar uma transformação na própria ideia de literatura.

Esse ambiente teórico deriva de uma escrita cuja novidade parece não estar prioritariamente na elaboração formal. Se muitos desses textos são conservadores do ponto de vista da linguagem, sua novidade está na ambiguidade protocolar que impõem durante a leitura. Afinal, não se trata mais de a ficção se parecer com a vida, sendo sua representação posterior ou reinvenção do vivido, mas de ser autoexposição parcial por ocorrer a partir de um jogo de luz e sombra sobre a identidade de quem escreve e sobre quem se escreve.

A cláusula que estabeleceu alguma estabilidade na recepção do romance, segundo a qual não se deve confundir autor e personagem, é o ponto crucial dessa tensão. É verdade que ainda não convém confundir, mas agora isso tem que ser negociado com um movimento deliberado de escritores e editoras para borrar a diferença. Dizer “eu” em tal produção literária não é mais uma cisão entre a vida e a suspensão que a ficção promove. Mais que nunca, dizer “eu” é jogar com a possibilidade do

voyeurismo, do interesse banal em se apreciar e falar da vida do outro. Observá-lo em sua verdade semidesnuda.

Se o pacto romanesco encontra-se rasurado, não se trata, porém, da autobiografia tradicional, nos termos de um “pacto de verdade”, conforme a terminologia de Philippe Lejeune (2008). Manuel Alberca (2007) refere-se a um “pacto ambíguo”, e aponta aí uma narrativa que angaria os benefícios dos dois pactos – o autobiográfico e o romanesco –, quando se tira proveito do interesse documental ao mesmo tempo que se passa pela aduana literária. Como em uma síntese da dicotomia aristotélica, conjugam-se o particularismo biográfico e a universalidade da arte. Tem-se, por fim, um conjunto de obras inseridas nesse limiar que se aproveitam da ambiguidade e estabelecem um jogo entre protocolos de leitura.

Nessa trilha, Josefina Ludmer assume um tom de provocação para especular sobre o que chama de “literaturas pós-autônomas”. Ao avaliar algumas escrituras do presente, a crítica argentina conclui que elas “atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam fora e dentro, em uma posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2014, p. 148). Para Ludmer, o sentido cotidiano do que se entende por literatura “é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2014, p. 148). Esse entre-lugar, para citar uma expressão de Silviano Santiago, ou, voltando a Ludmer, essa “realidadeficção”, diz de um território discursivo no qual a escrita e a leitura não reiteram a dualidade que sustentava o modelo autonômico. Ao garantir a autonomia, o pacto ficcional preserva o romance da realidade empírica mesmo estando atrelado a ela, como referência sempre ressignificada pela linguagem.

Outro crítico argentino, Reinaldo Laddaga, afirma que tais expressividades promovem “espetáculos de realidade”, de maneira que, ao superar a dicotomia realidade x representação, essas escrituras apontam para uma nova sensibilidade sobre o que entendemos por experiências pessoais e vivências públicas. Para Laddaga (2007), os escritores não estão interessados, como de praxe, em “produzir representações de tal ou qual aspecto do mundo, nem em propor desenhos abstratos que resultam em objetos fixos, mas sim em construir dispositivos de exibição de fragmentos do mundo” (LADDAGA, 2007, p. 167, tradução nossa). Mais que uma elaboração estética, a escrita literária (mas poderíamos acrescentar as artes plásticas, o cinema etc.), abre canais em que suas representações jamais se apartam do que seja a própria vida.

É um salto que aprofunda a ideia modernista de se apresentar os bastidores da criação e explorar a materialidade das linguagens. Tampouco estamos no âmbito de uma abordagem teórica pós-estruturalista que defende uma escritura infinita e sem margens, supondo-se não haver nada fora dela. Voltando a Ludmer, essas escrituras “se instalem localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar o presente’ e é precisamente esse o seu sentido” (LUDMER, 2014, p. 148). Em meio à vida, portanto, tais escrituras “se instalam”, convivendo e, às vezes, confundindo-se com as escrituras que compõem as experiências.

Assim, fabricar o presente não significa compreendê-lo como farsa ou simulacro, pois tal produção textual parte de uma noção renovada da realidade como construção virtual e simultânea, consciente ou inconscientemente. O uso maciço e cotidiano das redes sociais, em que viver é literalmente autopublicar-se, tecendo-se uma narrativa cotidiana de si e dos seus, torna o clichê de que a vida imita a obra uma constatação, em parte porque parece não haver uma performatividade que seja inteiramente independente dessas esferas virtuais.

Em um universo de avatares, a vida resulta como uma grande obra em que todos publicam, mas a autoria é indeterminada no ambiente desagregador das plataformas de interação social. Diante disso, qual o lugar do que ainda entendemos por literatura, em especial o romance? Ludmer, refletindo sobre as literaturas pós-autônomas, mesmo que não tratasse das redes sociais, voltou-se, sobretudo, para os modos e estratégias de uma escrita contemporânea inespecífica – biográfica e ficcional – como nas redes. Uma textualidade que é inventiva e não é representação (afinal o avatar sou eu e é outro a partir do eu).

Em suma, trata-se de uma textualidade que não busca transfigurar paisagens, indivíduos e experiências no romance. Não há passagem, uma vez que tal textualidade se instala na mesma teia discursiva que constitui a realidade e ficção, atualizando-a pela escrita.

Textualidade coextensiva

O romance desde sempre propõe um jogo com a vida e a confusão, deliberada ou não, com a realidade é tema de uma de suas obras inaugurais: o Quixote. A pós-autonomia, ou o que quer que se apresente como seu substituto terminológico, é uma proposta crítica que diz menos de uma transformação da literatura do que dos seus modos

de circulação. Como já afirmado, algo se transforma não no texto em si, mas nos arredores dele, e que no fim acaba por transformá-lo, afetando sua natureza ou posição entre outros gêneros textuais.

Infringir a cláusula da não confusão entre autor e personagem talvez seja um modo de evitar o tédio do protocolo romanesco usual para se aventurar no terreno sempre fértil da ambiguidade. A aventura da ambiguidade, acredito, resulta, assim, do deleite de se experimentar o gosto biográfico e documental em ambiente impróprio. Por outro lado, essa produção literária pode ser somente mais uma mídia disponível para a inscrição de si na teia dos discursos que compõem o universo composto de fóruns e redes sociais.

De todo modo, essa indeterminação da literatura, conforme Ludmer, não significa que ela é o mesmo da vida. Há uma diferença, afinal “a ideia de utilizar a palavra ‘pós’ é apontar para o anterior, ainda presente. Há uma ambivalência e não um corte” (LUDMER, 2014, p. 167). Se ainda há diferença, a ideia de obra está preservada, assim como a de autor e de uma leitura alegórica. Essas categorias, antes centrais, entram agora como convidadas em uma chave de leitura que não é mais a da representação inventiva.¹ A escrita romanesca, entendida como transfiguração de um eu em outro, de uma realidade em outra, é rasurada pela ideia de “continuidade”, “convivência”, enfim, de coextensão. A obra não é o outro do real, ou dos gêneros textuais que o constituem, porém outro mais que, sob o signo do romance, ganha uma inflexão estética ante as qualidades não ficcionais ou não ficcionalizadas desses textos.

No caso, a escrita literária não promove uma passagem, ancorada pela ideia de dicotomia entre as partes – do documento para a ficção, ou do indivíduo para o personagem –, pois não há artesanato e tampouco literariedade, uma vez que tal escrita antes coexiste com outras textualidades com as quais se conecta sem hierarquias. Trata-se de uma escrita que implode o imperialismo da ficção no território da narrativa tida por literária, romanesca. Importante pensar esse movimento como um aprofundamento, em parte, do pensamento de Bakhtin, que aponta

¹ Importante destacar o caráter inventivo, transfigurador, da noção de representação empregada aqui. Não se trata, pois, de recusar em absoluto o sentido de representação, mas de sua dimensão ficcional enquanto suspensão provisória e consciente da realidade. Conforme Gumbrecht (1998, p. 26), “a linguagem, o próprio meio sem o qual a noção de ‘literatura’ é impensável, não pode deixar de representar. Como o Alto Modernismo mostra, mesmo que seja possível usar material linguístico em modos não-representativos, quaisquer destes usos nada mais são do que gestos experimentais impostos a este material”.

o caráter híbrido – plurilíngue – do romance como gênero capaz de condensar em um todo acabado os eventos abertos da vida. Para Bakhtin, porém, esse acabamento ocorre através da ficção. Considerando-se a ideia de uma textualidade coextensiva, o romance deixa de ser um universo ficcional íntegro, mas resultado de um processo que incorpora uma série de segmentos, episódios, notas, apontamentos, projetos etc. Aquilo que usualmente estaria nos arredores da obra, sua antessala, é a obra.

Silviano Santiago, em *Machado* (2016), faz uso desse recurso. O extenso trabalho de pesquisa sobre os últimos anos de vida de Machado de Assis, a partir da leitura do tomo final de suas cartas publicado pela Academia Brasileira de Letras, ganha outro viés que não o do ensaio acadêmico com o emprego do termo “romance” estampado na capa do livro. O escritor carioca e o autor do romance estão numa zona limítrofe: Machado é personagem, figura histórica e objeto de pesquisa *ao mesmo tempo*, enquanto Silviano é ensaísta, narrador romanesco e, claro, personagem, confrontando sua velhice com a do Bruxo de Cosme Velho:

Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara de uma moeda única chamada literatura. Duas caras, uma só coroa. (SANTIAGO, 2016, p. 57)

Não se trata de ficcionalização *a partir* das cartas, mas de relato das leituras e interpretações dessas cartas, juntamente com uma bibliografia mobilizada para perscrutar a vida de Machado de Assis e o ambiente político-cultural do Rio de Janeiro no início do século XX. Santiago perfaz uma escrita que não representa (ou seria melhor dizer, não transforma) literariamente as vivências de um indivíduo em sua época, antes o captura pelas evidências factuais resultantes da pesquisa. Trata-se de uma escritura que abarca outras sem o imperativo de subjugar-las ao princípio inventivo, vórtice da autonomia artística. O que poderia ser um ensaio, com as liberdades formais que o gênero permite, é alçado à condição de uma narratividade “não criativa”,² mas que paradoxalmente cabe no conceito de romance.

² A expressão dialoga em parte com o que o poeta e crítico estadunidense Kenneth Goldsmith chama de “escrita não-criativa” (*Uncreative Writing*), pois a formulação de Goldsmith prevê métodos mais radicais e que se aproximam do dadaísmo, como a colagem. Aqui, a noção tradicional da escrita está preservada, de maneira que a não criatividade se restringe à invenção romanesca, não a uma redação original.

Se a interferência que a designação “romance” promove no texto assinado por Silviano Santiago se dá sobretudo na recepção, é possível também atribuir à escritura uma consciência expressiva que subverte as noções usuais de ficção e de documento. Portanto, enquanto textualidade coextensiva, o romance não apresenta um conjunto de características textuais e protocolares específicas, sendo antes: 1) *lugar* de articulação de textos de diferentes naturezas e propósitos – a carta, o jornalismo, a história, o ensaio, a (auto)biografia etc.; 2) *instância* em que a voz autoral integra-se à voz do narrador, recolocando o escritor no espaço público a partir de uma compreensão renovada tanto da literatura quanto do indivíduo.

Romance como lugar de legitimação estética

A pergunta inicial destas considerações – o que faz de um conjunto de textos obras de arte – indica um pressuposto ontológico acerca do texto, de que deriva o reconhecimento de sua condição (e função). Existindo em um texto certa marca, *faz-se* a arte, o texto *é* arte. Claro, isso se por arte entendermos a literatura. A dimensão estética demanda a poética, em distintas épocas da “arte literária”, para alcançar um repertório de gosto que as teorias da recepção chamaram de horizonte de expectativa. A literatura é arte porque é invenção, estilização, representação; não é arte (ou não é literatura) por ser documental, cotidiana, tautológica. Com isso, do elogio estético resulta a ética da arte: mobilizar para a diferença, desautomatizar, fazer ver além da percepção ordinária, emancipar as sensibilidades.

Milan Kundera (1994, p. 7) argumenta que a ética do romance, ou pelo menos de certa tradição do romance, estaria justamente quando ele promove uma suspensão voluntária da ética:

suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua moral. A moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender.

Se há uma ética do romance, há uma do romancista. Na perspectiva ontológica, *fazer* literatura é uma tarefa, um ato para conceber a obra. A ideia do escritor como artesão que decide e transforma, dispondo de um material – a linguagem –, é decisiva para estabelecer essa noção

de literatura como fim de um processo, fruto de um trabalho. Obra, operação. O agente e a agência de um artefato que tem valor por si só, e que se apresenta como unidade plena de sentidos a serem apreendidos por uma subjetividade que dê cabo dessa unidade, ainda que como uma via de leitura possível entre muitas, de modo que a interpretação é afinal uma afetação, uma resposta à obra que guarda em si os sentidos. No capitalismo, essa unidade foi reificada como produto, sendo a autoria um direito de propriedade, assim como o trabalho profissional do crítico, proprietário das interpretações. A circulação da arte ocorreria em torno desse objeto acabado, mônada perfeitamente fechada em si mesma: obra.

No início do século XX, os *ready-mades* de Duchamp promoveram um contraponto à perspectiva ontológica, pois a razão de ser da obra não estaria mais inteiramente no objeto, mas no seu entorno. Ao exibir no museu peças industrializadas e nomear, por exemplo, um mictório como “fonte”, Duchamp rompe com o pressuposto que guia a noção tradicional de arte, sua aura. Não sendo uma característica intrínseca, resultado de um trabalho e de uma transformação artesanal dos materiais, arte é antes uma convenção, dependente de sua legitimação enquanto tal. A esses valores de legitimação Arthur Danto chama de “mundo da arte”, afinal “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte” (DANTO, 2006, p. 20).

Danto tece algumas considerações sobre o olhar não especializado para a arte contemporânea que foge do modelo representacional. Filisteu seria quem não reconhece uma obra de arte por não ter o suporte teórico que atribua sentido a um *ready-made* ou qualquer outra manifestação “conceitual”. Importante lembrar, entretanto, que as produções vanguardistas e outros intentos radicais apenas explicitam a necessidade de uma teoria, não sendo uma exigência somente a esse tipo de expressão. Mesmo as obras de arte miméticas – uma paisagem, uma natureza morta, um romance realista – precisam da abordagem teórica, afinal “é papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis” (DANTO, 2006, p. 22). Em suma, a teoria e a recepção crítica de uma obra não são somente uma resposta, iluminação *a posteriori* sobre ela, mas condição para que exista.

Autoficção, pacto ambíguo e pós-autonomia são termos originários de especulações que demonstram ao mesmo tempo em que legitimam certa produção narrativa. Em diálogo com essas especulações, a ideia de textualidade coextensiva traz uma contradição que entremeia também

aqueles termos: ultrapassar a ideia de unidade do romance limitando-se aos contornos... do romance (ou do que se nomeia como romance). Essas textualidades assinalam um transbordamento, apresentando-se como parte de uma teia em que a obra é apenas um vértice, texto dentro de um texto mais amplo e que pode ser precariamente vislumbrado na totalidade forjada pela edição. Alguns experimentos de escrita de Ricardo Lísias indicam esse excedente, quando abarcam parte da recepção, absorvendo textos estranhos à narrativa “principal”, mas que acabam por integrá-la ainda que sob um desfecho provisório.

Em *Delegado Tobias*, Lísias escreve primeiramente no formato de série em *ebooks* sobre sua própria morte, jogando mais uma vez com o ruído biográfico na ficção. O quinto volume é praticamente uma “extensão do texto em rede social”. Depois de ser processado por falsificação de documentos pelo Ministério Público Federal, Lísias compilou os textos da repercussão na “obra” impressa *Inquérito policial: família Tobias* (2016), que começa justamente com o arquivamento real do caso de *Delegado Tobias* no MPF (“Não se deve confundir falsificação com ficção”, segundo o procurador no pedido de arquivamento), além das reportagens e postagens em redes sociais. Assim, expande-se a narrativa além da obra a partir dessa coextensividade que escapa do artesanato do escritor. Não há reescrita, criação, caricatura, mas incorporação do rumor em torno do folhetim. Se o trabalho é em parte o de escrita autoral, constitui-se também como compilação e edição de outros textos.

Assim como nos *ready-mades*, não há rompimento com a ideia de obra, no sentido de se promover seu cancelamento, uma não obra. O que ocorre é sua transformação como unidade específica, radicalmente distinta do mundo e seus discursos corriqueiros. O mictório alça-se à condição de “fonte”, signo que o desloca de sua função original, reforçado pelo lugar – o pedestal, as galerias – que insuflam sua condição de arte, reencenando a aura benjaminiana. Os textos de Santiago e Lísias, se preservam algo da tradição romanesca de abarcar várias vozes na narrativa ficcional, o fazem de maneira que a obra apresenta-se indistinta de textualidades “não estéticas”, sem uma interferência que os transforme em outra totalidade. Conforme Bakhtin, essa totalidade outra advém de uma lógica em que

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética [...] Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele. (BAKHTIN, 2003, p. 177)

A condição necessária para um “mundo estético sólido e que se basta por si mesmo” é relativizada e, às vezes, sequer desejada na construção dessas narrativas. Como textualidades coextensivas, a ideia de obra aberta deixa de ser uma metáfora, pois constitui-se como mosaico, de maneira que as referências ocorrem enquanto tal, não sendo recriadas à luz de uma ficcionalidade que as acomodam num todo orgânico. Machado não é um personagem criado a partir das cartas, mas uma individualidade entrevista nelas, assim como a linguagem jurídica e o ambiente das redes transpostos para o livro de Lísias. Afastando-se do procedimento pelo qual se representa o mundo pela mão do artista (artífice), ou da estilização da linguagem como meio para desautomatização, nessas obras a escrita se dá pela conjunção de textos lidos como se compusessem um romance para, afinal, compô-lo de fato.

Assim como o rótulo “Fonte” confere um estatuto estético a um produto ordinário, atribuindo-lhe a unidade condizente com o conceito de obra, nas textualidades coextensivas a designação romance promove uma valoração. Enquanto “romances”, termo explicitado ou não na ficha catalográfica da publicação, ou já na capa, como ocorre em *Machado*, esses textos ganham unidade, reforçada, claro, pelo artefato físico do livro. Não deixam, portanto, de garantir uma totalidade, que conta inclusive com uma assinatura autoral, porém, tal unidade se apresenta como segmento de um texto mais amplo, sem margens.

A diferença crucial acontece na leitura, quando a expectativa em torno do que se entende por romance é desestabilizada. Com a quebra do pacto romanescos convencional, a noção de esfera ficcional fechada em si é atenuada, pois não mais se observam plenamente as condições em que haveria absoluta independência da dimensão estética. Como textualidade coextensiva, o romance é expandido,³ preservando sua autossuficiência ao mesmo tempo que existe como texto entre textos no intercurso das escrituras do mundo empírico.

³ Aqui, a referência ao conceito de arte em “campo expandido”, de Rosalind Krauss, trazido por Florência Garramuño (2014, p. 21) para o âmbito dos estudos literários, quando a professora argentina trata da inespecificidade de certa produção como forma “mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea”.

Autor e escritor-personagem

A passagem do parâmetro da representação para o de coextensividade pode levar a armadilhas, como a de se achar que a obra não é um outro frente às vivências e textualidades cotidianas, já que as instâncias se confundem. De fato, o pacto ambíguo e a sugestão de uma pós-autonomia incluem em seu léxico teórico a ideia explícita de apagamento de fronteiras, mistura, síntese etc. Como já apontado, a obra é preservada, assim como a autoria e seus direitos. Há menos subversão da institucionalidade da arte e da literatura do que os termos e algumas conclusões parecem supor. Novamente, o que muda, ou aparentemente tem mudado, são algumas dinâmicas do jogo que a ficção propõe. Com a autonomia, o escritor tinha/tem um alibi (nem sempre confiável, mas vigente) para o investimento criativo frente ao mundo e aos indivíduos. A posição política do escritor, assim como sua responsabilidade sobre o que diz, é decisivamente modulada quando o jogo depende de se saber *quem* diz.

No espectro autoficcional, a reiterada aparição do escritor-personagem, com as devidas marcas autobiográficas e o fatídico nome próprio, acarreta em um debate inevitável sobre a atuação social do autor *por intermédio de sua obra*. Voltando a Bakhtin (2003, p. 177), no romance, “o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria (...), pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética”. Uma vez que essa invasão tenha ocorrido, e a “estabilidade estética” foi destruída, como abordar o lugar político e os movimentos do autor nas literaturas pós-autônomas, assim como as reverberações de sua obra na esfera pública?

No romance *Divórcio* (2013), Ricardo Lísias propõe sintetizar a polaridade entre literatura do eu e literatura política. Em meio ao apelo subjetivo e certa demanda por interesses da coletividade, *Divórcio* apresenta o sofrimento do narrador, que não está desvinculado de uma questão social, pelo contrário, é consequência dela. No romance, resultado do sofrimento do indivíduo, a exposição da dor íntima justifica-se como contraponto, próprio da literatura, a certas práticas do jornalismo corporativo no Brasil. O empenho do narrador está em estabelecer uma correlação entre seu divórcio e os desmandos de um grupo social dominante, representados pela grande mídia da qual faz parte sua ex-mulher.

O percurso narrativo de *Divórcio* começa com o narrador, Ricardo, descrevendo seu sofrimento após a separação e a imagem que será seu mote durante toda a narrativa: ele está sem pele, passando os dias no “cafofo” que alugou para guardar seus livros que não cabiam na residência do casal. Após quatro meses de casamento, fora o período de namoro, o narrador rompe de forma abrupta com a descoberta de uma traição da esposa. Quando sai de casa, Ricardo nunca mais retorna, estabelecendo, no decorrer de toda narrativa, uma relação puramente textual com ela, entre e-mails e troca de mensagens por celular.

Se o personagem carrega o nome do autor que assina o romance – e certamente há outros nomes “reais” na narrativa –, sua esposa será sempre nomeada por [X]. O que sabemos é que se trata de uma jornalista de cultura de algum importante jornal de São Paulo. O protagonista, Ricardo, um jovem escritor e professor universitário, se aproximou de [X] no lançamento de um de seus livros, apesar de conhecê-la há algum tempo. O encontro é contado de modo rápido, no capítulo em que o narrador pretende rememorar os bons momentos que viveu com a ex-mulher. A brevidade da descrição dessas vivências indica o fracasso do capítulo. Não se trata de uma narrativa redentora, no sentido de se buscar o perdão ao outro, sublimando-se a reparação afetiva após o trauma. O que se lê é a exposição objetiva da mágoa, com toda indignação e repulsa frente aos desvios de caráter atribuídos à ex-mulher.

Quanto à estrutura de *Divórcio*, trata-se de um folhetim trivial de adultério. Após cobrir o Festival de Cannes em 2011, [X] se relaciona sexualmente com um dos membros do júri – “o diretor humanista” –, quando consegue um furo jornalístico sobre quem seria o vencedor do festival. A traição é descoberta com a leitura do diário esquecido em casa, advindo à exploração narrativa do colapso emocional do protagonista.

O que não é trivial em *Divórcio* é o tipo de comoção que sua leitura causa, sendo por isso um romance que, não sendo um *best-seller*, foi consideravelmente bem sucedido na repercussão e vendas. O ruído biográfico da narrativa, suas conexões com o pequeno universo de jornalistas e escritores de São Paulo, alavancou um debate ético sobre os limites da exposição ao se atrelar nomes e pessoas reais a uma narrativa ficcional dessa natureza, em que a própria noção de ficção é relativizada. Se não é possível e desejável aprofundar, aqui, esse debate, interessa apontar a entrada em cena do autor Ricardo Lísias, valendo-se dos diversos meios que lhe cabia para defender o caráter estritamente ficcional do romance.

Questionado por Anna Martins Faedrich (2014) sobre essa ambiguidade de narrativas do espectro autoficcional, Lísias responde que

a literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é muito limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção. (FAEDRICH, 2014, p. 239)

Portanto, para o autor, não há exposição porque não há (auto) biografia. Tudo é, afinal, ficção.

A recusa da ambiguidade ou reafirmação do pacto romanescos, em que vigora a não confusão entre autor e personagem, é a estratégia de Lísias em meio às polêmicas catalisadas pelo romance. Em *Divórcio*, a ideia de uma textualidade coextensiva, se não é evidente em uma leitura inicial, começa a aparecer quando o romance é percebido em meio ao ambiente textual que instaurou, com as réplicas e tréplicas nas redes sociais, artigos de opinião na imprensa, ensaios acadêmicos e fofocas entreouvadas em diversas mídias etc. Confundindo-se com a vida, o romance, inicialmente uma obra no sentido tradicional de unidade acabada com assinatura autoral, expande-se além de seu limite físico – o livro – e se movimenta numa teia de textos que o compõem indiretamente. Não por acaso, Lísias buscou radicalizar essa experiência, incorporando, na narrativa, o quanto possível esse ambiente textual com os escritos sobre o personagem delegado Tobias, em *Inquérito policial*.

A ideia de coextensividade é, portanto, um dado que vigora na interação cotidiana e que tem sido incorporada na literatura. A expansão das obras transforma-se num cenário contemporâneo em que sua recepção dispõe de um vasto, anônimo e incontrolável esquadro de registros na *web*. No paradigma da imprensa moderna, o lugar do crítico era reservado a uns poucos que possuíam acesso aos meios de publicação: as revistas, os jornais. As polêmicas ocorriam em esferas exclusivas diante da qual parte do público interessado em literatura assistia impassível. Podemos trazer como exemplo as disputas entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar com a publicação do poema épico *Confederação dos Tamoios*, em meados do século XIX; ou o resgate de Haroldo de Campos à proscrição do barroco na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Em um e outro caso, a questão da autoridade é evidente, e o lugar do debate condiz com essa posição do intelectual público, capaz de angariar apoiadores e propor novos valores de crítica.

Não que não haja, hoje, modelos, lugares e indivíduos prestigiados na produção de crítica cultural. De fato, como sempre, um novo paradigma dificilmente anula outro, antes convivem e se relacionam compondo um cenário, este sim, renovado. No âmbito da cultura digital, do qual nada passa incólume, tampouco o universo do livro, a recepção crítica é bastante mais ruidosa e simultânea. Segundo Byung-Chul Han (2018), as mídias digitais impõem um modo de interação direta que parece justamente retirar a mediação, quebrando hierarquias e âmbitos de autoridade no show cotidiano de opiniões. Para Han,

a comunicação digital (...) torna uma descarga de afetos *instantânea* possível. Já por conta de sua temporalidade ela transporta mais afetos do que a comunicação analógica. A mídia digital é, desse ponto de vista, uma mídia de afetos. (HAN, 2018, p. 15, grifo do autor)

Assim, a acurácia de uma abordagem crítica especializada de um romance é sufocada pela recepção generalizada de “anônimos”, que elogiam ou detratam, podendo inclusive interagir com o autor.

Nesse universo de avatares, um escritor de escritores-personagens tem, em grande medida, a mesma natureza de seus leitores, habitando esse lugar esquivo entre a ficção e um real cada vez mais fantasmático. Acerca dessa multidão de individualidades fantasmáticas, Boris Groys (2014, p. 16) propõe a necessidade de se pensar uma troca, na abordagem da arte contemporânea, da estética pela poética, uma vez que “parece mais legítimo pensar essas práticas artísticas como transformações radicais desde a estética até a poética, mais especificamente até a auto poética, até a produção do próprio Eu público”. Não tomar, entretanto, a arte apenas como uma questão de recepção, mas como âmbito de produção de identidades ambivalentes, que são e não são personagens, são e não são autores.

Devido ao caráter híbrido e não subjugado à ficção, essas obras esgarçam a dicotomia entre prosa como arte e como formulação crítico-teórica. Ao constituir subjetividades ambíguas (bio-ficcionais), a coextensividade permite que o romance seja não somente objeto de análise, mas também âmbito de análise e tomada de posição na agora contemporânea (GRACIANO, 2019). Ou seja, é tanto obra de arte quanto canal para participação política efetiva.

A pergunta sobre quem fala no romance (se autor ou personagem), assim como a questão da responsabilidade que advém dessa resposta (o personagem responde pelo autor?), faz com que o discurso literário, romanesco sobretudo, se insira no debate público sem a salvaguarda do livre exercício da imaginação. Em um contexto no qual, segundo Groys, “a arte não pode explicar-se completamente como manifestação do campo cultural e social ‘real’, porque os campos dos quais emerge e em que circulam são também artificiais” (GROYS, 2016, p.18), o romance funde-se à natureza errática dos discursos que circulam no mundo digital.

O romance como textualidade coextensiva não é o outro do real nem se resume a sua reconfiguração estática/estética, pois o real parece tão indeterminado quanto o literário. Tanto o real quanto o literário comportam, enfim, sujeitos forjados numa performatividade sem margens, a qual caracteriza a esfera digital e tudo que repercute a partir dela.

Conclusão em vertigem

Qualquer especulação teórica sobre a escrita literária de hoje ocorre sob o risco de dizer o já dito. O que se afirma como novidade no contemporâneo, segmento ainda mais escorregadio do tempo, logo não será mais, pois se esvaiu e tornou-se outra coisa quando nomeado. Assim, demonstrar uma característica da cultura, da escrita literária e do romance como algo próprio de um momento da história é abrir espaço para refutações inequívocas. Qualquer que seja o argumento, tudo resulta, afinal, como eterno retorno ou parte de algo mais amplo, diante do que a análise sempre será insuficiente ou objetivamente equivocada.

Ao se cotejar o jogo entre o biográfico, o documental e o ficcional no romance das últimas décadas, sabemos que o jogo em si não é novidade, muito menos algumas estratégias de fusão e ambiguidade entre essas instâncias. Tampouco o que chamamos de coextensividade textual deve ser interpretado pela chave do ineditismo, pois bem ou mal toda obra publicada conclama e estabelece sua teia de relações. Mesmo a tradição do romance pode ser tratada como coextensividade, em que a angústia da influência é o catalizador de linhagens, grupos, escolas, dicções. Em certo sentido, as citações são coextensivas às obras.

Ainda assim, pensar um conjunto de romances como textualidade coextensiva, se não se pretende nomear certa produção e caracterizar uma voga (definitivamente não é), serve como baliza para a abordagem de algumas narrativas. O intento é esboçar alguma face possível nos

movimentos de uma narratividade que recompõe no texto a prática cotidiana de (auto)exposição, compartilhamentos e janelas em profusão. Não que essas textualidades mimetizem essa noção de espaço público tutelado em grande medida pela lógica de redes sociais privadas, porém, certamente ecoam sua dinâmica nos limites da leitura cursiva. Algo como o empenho de descrever uma vertigem estando no meio dela. Antes da queda e do silêncio, talvez, o romance ainda encontre outros modos de dizê-la.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela biográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Dau Bastos (org.). Rio de Janeiro: Garamond: 2010.

DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Artefilosofia. Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficção: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GRACIANO, Igor Ximenes. *Ficção como crítica: notas sobre o exercício crítico-teórico no romance brasileiro recente*. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. n. 29, p 5-19, 2019.

GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos: ensaios*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

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

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias* (e-book), v 1-5. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *Inquérito policial*. Família Tobias. Disponível em: <http://lote42.com.br/inqueritopolicial/>. Acesso em: 22 out. 2021.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. In: _____. ARIJÓN, Teresa; BELLOC, Barbara (org.). *Intervenções críticas*. Trad. Ariadne Costa, Renato Rezende. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014. p. 147-153.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)/ Conversa sobre poesia*. Trad. Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.



Duarte Galvão, feições poéticas de um “heterônimo guerrilheiro”¹

Duarte Galvão, Poetic Features of a “Guerrilla Heteronym”

Luciana Brandão Leal

Universidade Federal de Viçosa, Florestal/Brasil

luciana_brandao@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>

Resumo: Este artigo apresenta leituras de poemas assinados por Duarte Galvão, heterônimo do escritor moçambicano Virgílio de Lemos. Duarte Galvão é, sem dúvidas, o heterônimo virgiliano mais conhecido, pois assume autoria de inúmeros poemas, assim como os que estão publicados nos livros *Negra azul* (1944-1963) e *Poemas do tempo presente* (1950-1961). Objetiva-se analisar/explorar as múltiplas feições poéticas desse heterônimo, voz revolucionária que levou Virgílio à prisão. Duarte Galvão louvou a cidade, a urbe e a mulher, assinou os textos publicados em (e sobre) a Revista *Msaho* (1952). Os seus poemas verticais também revelam diálogos múltiplos com importantes movimentos culturais e autores da Literatura universal. Em muitos momentos, a poesia desse heterônimo se confunde com a do poeta ortônimo; em outros, ambos assinam os poemas, reforçando a ideia de “fingimento” já proposta no movimento heteronímico.

Palavras-chave: Duarte Galvão, crítica social, heteronímia, resistência, vanguardas.

Abstract: This article presents readings of poems signed by Duarte Galvão, heteronym of the Mozambican writer Virgílio de Lemos. Duarte Galvão is, without a doubt, the best known Virgilian heteronym, as he assumes the authorship of numerous poems, as well as those published in the books *Negra Azul* (1944-1963) and *Poemas do tempo presente* (1950-1961). This article intends to examine/explore the multiple poetic features of this heteronym, revolutionary voice that led Virgílio to prison. Duarte Galvão praised the city, the city and the woman, signed the texts published in (and on) the *Msaho* Magazine (1952).

¹ Carmen Lucia Tindó Secco denomina Duarte Galvão como o “heterônimo guerrilheiro” de Virgílio de Lemos, em prefácio escrito para o livro de Luciana Brandão Leal, *Descolonizar a palavra: poesia moçambicana do século XX* (2021), que está em fase de editoração.

His vertical poems also reveal multiple dialogues with important cultural movements and authors of universal Literature. In many moments, the poetry of this heteronym is confused with that of the orthonymic poet; in others, both sign the poems, reinforcing the idea of “pretending” already proposed in the heteronymic movement.

Keywords: Duarte Galvão, social criticism, heteronomy, resistance, vanguards.

Para Roland Barthes, o texto configura-se com “um espaço de múltiplas dimensões” (1984, p. 51). Essa afirmação, sem dúvidas, pode ser confirmada pela leitura dos livros e poemas assinados pelo heterônimo Duarte Galvão. Em muitas análises, a feição nacionalista da poesia moçambicana, em meados da década de 1950, é atribuída exclusivamente a Noémia de Sousa e a José Craveirinha, e a produção com viés mais ideológico de Virgílio de Lemos, ortônimo, e de seu heterônimo Duarte Galvão é, de certa forma, negligenciada. Portanto, cumpre-se, aqui, desfazer certos equívocos, salientando a importância dos poemas de Duarte Galvão neste contexto da “moçambicanidade”.

Pela voz de Duarte Galvão, nota-se um compromisso indiscutível com a poesia, com a matéria poética que é a palavra. Seus poemas verticais evidenciam maior compromisso social e sóciopolítico, fato que suscitou alguns problemas com a censura portuguesa. O livro *Poemas do tempo presente*, por exemplo, foi apreendido e censurado pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE, três dias após a sua publicação, em 1960. Quando opta por falar sobre “o tempo presente”, Duarte Galvão já demonstra um compromisso com as temáticas sociais e políticas do território moçambicano em meados da década de 1950. Ana Mafalda Leite define o caráter social da produção poética desse heterônimo nestes termos:

Os poemas de temática social de Duarte Galvão nunca se ausentaram de uma voz, simultaneamente pessoal e lírica, a sua enunciação reclama uma dicção original, por vezes quase escandalosa para a época, impossível de ser limitada por qualquer ideologia. (LEITE, 2009, p. 18)

Ler os poemas de desespero de Duarte Galvão, escritos em papéis amarelos, como os de Noémia de Sousa, lança nosso olhar ao tempo e ao espaço colonial de Moçambique e, como diz Ana Mafalda Leite (2009), nos faz compartilhar olhares

de uma geração de artistas em movimento de contestação, revisitando-se ambientes marginais da cidade, um quadro de ‘personagens’ e acontecimentos que tiveram lugar nas décadas de 50 e 60 e que a poesia, de forma destruidora-renovadora, traz ao leitor. (LEITE, 2009, p. 09)

Duarte Galvão apresenta, em seus versos, múltiplos personagens denunciando cenas de brutalidade e exclusão: negros colonizados, prostitutas, trabalhadores dos portos, rostos advindos de diversos lugares periféricos. São essas figuras que se integram à voz performática do eu lírico em um esforço coletivo de luta pelo fim das imposições colonialistas. Vozes de outros poetas moçambicanos cadenciam em coro a voz de Duarte Galvão, como Noémia de Sousa, com quem esse heterônimo estabelece tantos diálogos poéticos, tratando, sobretudo, dos flagrantes de violência no cenário moçambicano, construídos e legitimados pela violência colonial. Ambos se empenham em construir uma nova história e atribuir novas feições aos registros da brutalidade colonialista na medida em que “pintam a história da angústia / de um povo cuja história / se vai forjando em sofrimento” (LEMOS, 2009, p. 270). Os homens e mulheres marginalizados que transitam em muitas cenas enunciativas de Duarte Galvão são, essencialmente:

[...]
Os que fazem blocos de cimento
Os que vivem nas construções
Os que cantam no cais
Os que perfuram as minas do Rand
Os que vendem peixe no bazar
Os que batem chapas nas oficinas
Os que são diligentes serventes
(LEMOS, 2009, p. 270)

O olhar do poeta se volta aos “guetos periféricos da cidade”, em um movimento que acompanha o trânsito de pessoas comuns e a forma como elas se integram ao espaço, modificando-o ou sendo modificadas por ele. Há um movimento duplo que constitui a paisagem: “Zapunganas e zapatas desceram / dos ghettos da periferia às cidades / e desapareceram volatilizados” (LEMOS, 2009, p. 201). Vê-se processos de despersonalização das personagens que transitam nesses espaços. Homens dos guetos “desaparecem volatilizados” nos cenários de Moçambique evocados pelo poema; isso acontece, como veremos adiante,

em paisagens como as dos cais, temática recorrente em poemas do livro *Poemas do tempo presente* (1950-1961).

A descrição das relações que compõem a “paisagem” se assemelha ao que propõe Michel Collot, quando diz que a paisagem “é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma coprodução da natureza e da cultura em todas as suas manifestações” (COLLOT, 2013, p. 43). Segundo Collot, para se definir a paisagem, é preciso considerar estes três componentes, unidos de forma complexa: “um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2013, p. 17).

Encenando o processo de dinamização do espaço territorial, social e poético, Duarte Galvão apresenta o poema “Paisagem”, “dilacerante”, na concepção de Américo Nunes, cujos versos são contundentes e representam uma análise das relações sociais predominantes nos cais de Moçambique e em todo o espaço colonial. A análise desse poema evidencia a visão crítica para expor a paisagem marcada por desigualdades e conflitos, através da estrutura colonialmente cindida desse território. A voz poética delinea a geopoética de Lourenço Marques para mostrar o “encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18):

Paisagem

Negro gigante teu músculo forte
está a perder a modelação antiga e bela;
no cais medonho as tuas mãos de aço
já se habituaram a não ter descanso;
teu peito largo tornou-se porto de salvação
de todas as poeira de minérios estrangeiros;
teus sentidos perderam mesmo a vibração
ao escutar o silvo agudo dos comboios chegando;
do outro lado da baía calma cantando,
a tua gente trabalha nas salinas
e é mais feliz
que os homens das minas
ou a gente da cidade.
Negro gigante teu músculo forte
vai-se corroendo lentamente e inexoravelmente
com a música cadenciada das grandes pás de ferro
lançando minério nos porões dos cargueiros;
teu corpo forte vai mirrando
perdendo a modelação antiga e bela;

abandona o cais e vai trabalhar nas terras da gente
que é tua e vive esperando por ti;
diz a teus irmãos
de febre que a todos domina e consome
da insatisfeita fome
dos navios de todas as bandeiras
e das gentes que andam descalças e nuas.
Não lhes fale das minas do Rand
e nos homens que regressam das minas.
Fala-lhes deste cais
do que passa nas fábricas e nas ruas
e não voltes mais.
Deste lado da baía calma
morreu a esperança de uma fusão fraterna
morreu mesmo o brilho das estrelas.
Aqui os homens não se entendem.
Estão cerradas todas as janelas.
(LEMOS, 2009, p. 267)

No poema “Paisagem”, o eu lírico apresenta cenografias do cais moçambicano, revelando a rotina do trabalho exaustivo realizado pelos homens negros nesse espaço de “chegadas e partidas”. O título do poema já revela, explicitamente, que a temática percorrerá a paisagem moçambicana, mirando, especificamente, os espaços dos cais e as pessoas que transitam por eles: “no cais medonho as tuas mãos de aço / já se habituaram a não ter descanso” (LEMOS, 2009, p. 267). Nos versos citados, há um movimento interessante: a personificação do cais, “cais medonho”, contrasta com o movimento de despersonificação do trabalhador, “as tuas mãos de aço / já se habituaram a não ter descanso” (LEMOS, 2009, p. 267).

Ao descrever situações vividas nos diversos cais e ilhas moçambicanas, Duarte Galvão reproduz uma paisagem de agonia e exploração, encenando relações estabelecidas entre colonos e colonizados. Homens negros que trabalham incessantemente em portos moçambicanos, carregando e descarregando navios estrangeiros, de todas as bandeiras, “com a música cadenciada das grandes pás de ferro / lançando minério nos porões dos cargueiros” (LEMOS, 2009, p. 267). Esses homens têm seus corpos dilacerados pelo trabalho exaustivo e pela “insatisfeita fome”. Há várias cidades portuárias em Moçambique; destacando-se, dentre elas: Maputo, Beira, Nacala e Pemba. A paisagem

descrita pode se referir a qualquer um desses espaços e mesmo a outros marcados pela exploração do trabalho escravo, tornando a cena ao mesmo tempo particular e universal, uma vez que, no espaço marginal, as cenas de exploração se repetem.

Os trânsitos reiterados dos navios chegando, “o silvo agudo dos comboios chegando” (LEMOS, 2009, p. 267), reiteram a música triste que cadencia a deterioração do homem moçambicano que vive no cais e do cais: “teu corpo forte vai mirrando / perdendo a modelação antiga e bela” (LEMOS, 2009, p. 267). As cenas de degradação compõem a paisagem, denunciando o contraste entre a chegada dos grandes navios estrangeiros em busca do minério ali despejado.

A paisagem tem os contornos mais hostis não apenas pelo cenário que é sujo, empoeirado, incômodo ou “medonho”, como descrito. A violência da paisagem está na degradação dos homens que ali trabalham e, inexoravelmente, a compõem:

Da febre que a todos domina e consome
Da insatisfeita fome
Dos navios de todas as bandeiras
E das gentes que andam descalças e nuas.
(LEMOS, 2009, p. 267-268)

As antíteses ampliam e intensificam a oposição entre os imponentes “navios de todas as bandeiras” (LEMOS, 2009, p. 267) e as “gentes que andam descalças e nuas” (LEMOS, 2009, p. 267-268). Essas “gentes” circulam no cais e compõem a paisagem real e poética: trabalhadores, prostitutas, homens e mulheres à margem social. O cenário de exclusão que se delineia nos versos é intensificado pela imponentia das embarcações que nada deixam no cais, ao contrário, levam as riquezas do território, oferecidas com muito suor e trabalho, deixando apenas “a poeira do minério”. Esgotam, também, a força física do trabalhador, que antes era “imponente”, “forte” e “bela”. Esses homens vão se corroendo “lentamente”, “inexoravelmente” pela exaustão a que são expostos no cotidiano de exploração.

O eu lírico menciona, também, as “minas do Rand”, referindo-se à África do Sul. Na época da colonização, os “moçambicanos” eram enviados para as minas do Rand como determinação do sistema de contrato. Eram os magaiças que retornavam corroídos pelas doenças e pela dureza do trabalho. Trabalhadores explorados, como os que

ficaram “deste lado da baía calma”, onde a esperança já não persiste e as possibilidades de entendimento entre os homens também se esgotaram. Como se vê, o poema “Paisagem”, de Duarte Galvão, cuja voz lírica é tão contundente e marcante, se vincula a paisagens múltiplas de exploração, partindo do cais moçambicano para evocar outros espaços.

O drama encenado em “Paisagem” e as cenas de exploração do povo africano se repetem em “Cais de angústia”:

Quem sabe, Baby, quem saberá
Da beleza em nossas horas de mistério
Com um olhar cheio de carvoeiras e minérios,
De canções monótonas e mágicas
E um peito salgado de maresias?

Quem sabe, Baby, quem saberá que dentro do ruído das pás de ferro
Dos baldes, do minério, dos porões
Se escondem fundas angústias
E anseios de partida para um cais distante
Que seja realmente o prometido cais?

Quem sabe, Baby, quem saberá
Dos negros que vivem neste cais
E fazem andar comboios de minério
Com a força de canções de desalento?

Quem sabe, Baby, quem saberá
Das canções de desespero, da marrabenta
Dos lamentos da Zixaxa e das Lagoas
Onde vivem os negros da cidade?
Quem poderá, Baby, saber
Ou sentir esse mundo de dor,
Sem procurar entender
O drama da vossa cor?

Quem sabe, Baby, dos minérios
Das almas dos que sonham outro cais
Outros navios, porões, minérios
Sem homens feito animais
Num porto de abrigo mais humano?
(LEMOS, 2009, p. 272)

Em “Cais de angústia”, outro poema assinado por Duarte Galvão, o próprio título denuncia a temática de sofrimento. A expressão “de angústia” modifica o substantivo “cais”, incide nele, qualificando-o. As cenas de exploração do trabalho negro se repetem nesse poema, vindas

“do ruído das pás de ferro” (LEMOS, 2009, p. 272). Permanece, também, a marcante despersonalização já anunciada no poema “Paisagem”, são “homens feito animais” (LEMOS, 2009, p. 272), que sonham e anseiam as experiências de um cais mais humano. Aqui, a cena deixa explícito que o trabalhador do cais é o negro marginalizado, colonizado, lembrando os dizeres de Frantz Fanon (2005) sobre a exclusão pela “raça”. O trabalhador negro é o interlocutor do eu lírico, tanto em “Paisagem” quanto em “Cais de angústia”, a quem enuncia uma pergunta que está no próprio fundamento da poesia: a problematização social, a encenação dos dramas e da violência colonial:

Quem poderá, Baby, saber
Ou sentir esse mundo de dor,
Sem procurar entender
O drama da vossa cor?
(LEMOS, 2009, p. 272)

Mostrando-nos uma outra face, que mais se aproxima da escrita ortônima de Virgílio de Lemos, Duarte Galvão assina textos que revelam diálogos múltiplos com importantes movimentos culturais e autores da Literatura universal. Estabelecem-se intertextualidades variadas e os textos evocados integram, de forma mais ou menos direta, os poemas desse heterônimo virgiliano. Como analisa Américo Nunes, no prefácio de *Negra azul*,

lírico e dramático, masculino e feminino, clássico ou neobarroco, a sua heteronímia traz-nos a voz de todos os poetas que o habitaram e habitam: Camões, Pessoa, Cesário Verde, Withman e Ezra Pound... (NUNES *in* LEMOS, 1999, p. 7).

Com o objetivo de emancipar a literatura moçambicana, como produto estético autônomo e independente, Virgílio de Lemos, pela voz de Duarte Galvão, se empenhou em estabelecer diálogos com os movimentos artísticos das vanguardas europeias e brasileiras, assim como com o Dadaísmo, o Surrealismo, o Movimento Pau-Brasil e, sobretudo, com diversas correntes da Negritude. Propôs, por conseguinte, “o mergulho abissal na própria poesia e uma antropofagia cultural, capaz de libertar a literatura moçambicana dos parâmetros coloniais que a cerceavam” (LEMOS, 1999, p. 149).

Em “Insólito, um espanto espantado de si mesmo”, escrito em 1951, dedicado a André Breton, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e à mãe, Ilda, o eu poético, ávido por liberdade, conclama várias vozes e tendências artísticas surgidas nas primeiras décadas do século XX. O discurso poético é enriquecido com referências a obras de outros artistas, tanto clássicos quanto contemporâneos, brasileiros e europeus, que fortalecem a intertextualidade.

Assinado por Duarte Galvão e publicado, inicialmente, em *Negra azul*, o poema possui versões mais recentes, como a que foi publicada na antologia *Jogos de prazer*, com pequenas alterações sobre a mesma temática. Os versos, marcados por deslocamentos vários, demonstram a inquietude da voz poética ao conchamar diferentes movimentos artísticos, literários e acontecimentos que, figurativamente, saudaram o nascimento do escritor Virgílio de Lemos:

Insólito, um espanto espantado de si mesmo

Quando eu nasci a vinte e nove, espanto meu
Breton inquiria sobre o Amor no mundo.
À minha mãe pedi que lhe mandasse recado
que não perdesse tempo com desencantos,
que fizesse amor sem gramáticas nem sutras.

[...]

Quando eu nasci em vinte e nove, grito de revolta
a meio do mar, eu vela eu balão isoboiando saudei o mundo
o dadaísmo Kafka Dostoiévski Tchekov Camões e Eça, Assis

[Graciliano e Pau-Brasil de Andrade.

Os velhos me falaram do Rio capital de Moçambique,
pimenta ouro e escravatura início dos Oitocentos.
Quando eu nasci surpresa rebentei a Bolsa a minha mãe
olhos azuis e loura que tangava e sabia nadar
e o craque fez valsar Chicago Londres Frankfurt
e libra-ouro rainha fez rir meus tios José e Cisco
fez tremer os cofres do tesouro. Ibo não mais foi capital.
Salvo no meu coração.

[...]

Quando eu nasci em vinte e nove temporalidade sem tempo
sem antes nem depois kimwane-persa Salomé meio cega
falava na Babilónia Constantinopla Sevilha, barrocos, sedas

e talvez por isso guarde em mim este ar de espanto
espantado de si mesmo, borgiano como se adivinhasse as coisas
ávido de liberdade, corpo interior solto, sereno face à morte
seio, exuberância, gozo em mim dos deslimites.
(LEMOS, 2009, p. 37-38)

Virgílio de Lemos nasceu em 1929, em plena eclosão dos movimentos de vanguarda. O “eu” que se enuncia declara-se “espantado” com as novidades e com a pulsão vanguardista da Arte que se anuncia concomitantemente ao seu nascimento. No discurso poético, cita André Breton e outros expoentes da Arte/Literatura universal, reafirmando sua multiplicidade de influências, leituras e filiações. Conclamando a liberdade de pensamento e criação, o eu lírico se declara independente de “gramáticas e sutras”, já que o “Amor é a espiritualidade que irriga o corpo e a arte” (LEMOS, 2009, p. 24).

Em “Insólito, um espanto espantado de si mesmo”, o eu lírico revisita os acontecimentos e personagens que marcaram a história mundial no ano em que ele nasceu. Traz para a composição do discurso, por exemplo, o *crack* da Bolsa de Valores, em Nova Iorque, de 1929, relacionando-o com a situação concreta do seu nascimento: “Quando eu nasci surpresa rebentei a Bolsa”, que fez “valsar Chicago Londres Frankfurt / e libra-ouro rainha” (LEMOS, 2009, p. 37-38). Virgílio de Lemos, sob o heterônimo Duarte Galvão, adota uma escrita de inspiração surrealista, automática e sem pausas, marcas que sugerem a manifestação do inconsciente, bem ao gosto dos surrealistas, além de incorporar a velocidade do seu tempo. O eu poético, espantado de si mesmo, nasceu “ávido de liberdade, corpo interior solto, sereno face à morte” (LEMOS, 2009, p. 26), postura emancipatória que se confirma em toda a produção estética de Virgílio de Lemos. O texto autobiográfico, assinado por um heterônimo, corresponde à escrita da própria vida como uma autoficção, o que confirma os dizeres de Eneida Maria de Souza (2009, p. 409): “Os mundos paralelos se explicam pela conversão da letra em experiência copiada da letra de outrem”.

É também o heterônimo Duarte Galvão que escreve poemas dedicados a Lourenço Marques, reunidos no livro *Negra azul* e republicados em antologias posteriores. Nesses poemas, o eu lírico evoca metáforas eróticas que corporificam a ilha e a cidade, aproximando-as do corpo feminino. Nos versos de “Os teus retratos, L.M.”, a cidade é erotizada e suas imagens são evocadas pelas recordações do poeta.

Estabelece-se um diálogo entre o eu lírico e essa cidade, diálogo que se evidencia pela interlocução e evocação da Lourenço Marques reinventada pela memória:

Os teus retratos, L.M

Com a avidez que em mim desperta
A sedução, olho-te e desejo-te
Como se fosses sonhada, inacessível, Afrodite.
Mas finalmente gritando com o mar
Estas em mim como a vertigem
E o fogo do tempo, a sua cólera
A sua fluidez, a sua matriz
O outro eu da memória que respira
No meu corpo, inquieto, exilado
Mas não extinto, destino
De quem vive e morre
Na transparência do poema,
Cidade, na alucinada posse
Que supera o irreal,
E é vida, nos murmúrios do silêncio,
O coito invisível e secreto
Entre o meu olhar
E o teu.

(LEMOS, 2009, p. 41)

O mesmo diálogo entre o eu lírico e a cidade permanece no poema “Lourenço Marques”, também publicado em *Negra azul*:

[...]
Tu és morena e loura
Laurentina,
Devaneios e astros
Tudo que a história dos sentidos
Guardou na memória
Amor e fantasia, o lado
Mais inventivo da beleza,
O despertar do fogo e da orgia.
E no descampado terreno de golfo,
Zodíaco é na tua gruta imperial
Toda a violência
Da carne e das estrelas,

Toda a magia de teus seios
Gritando a Primavera
Todo o sal da tentação
Na tua boca.
(LEMOS, 2009, p. 45)

O eu lírico estabelece uma relação corpórea com a cidade, destacada em seus ritmos próprios e em especial dinâmica entre os espaços e as personagens que circulam por esses lugares. A cidade de Lourenço Marques, multifacetada, morena e loura, lugar de diásporas e hibridações, é também o lugar da passagem do tempo, carregada de memórias, “de uma intimidade quente, quase uterina, onde o presente decorre e onde sobretudo o passado permanece” (JORGE, 1995, p. 36). Quando toma forma de corpo feminino, personificada, essa cidade se faz metáfora e metonímia na escrita e na memória do poeta. Nota-se a importância do fluir temporal, a vivência do tempo, tudo o que a percepção pelos sentidos guardou na memória, o que marca a fala do presente sempre afetivamente habitada pelo passado.

Tanto os poemas dedicados a Lourenço Marques quanto os que anunciam o empreendimento revolucionário da revista *Msafo*² foram publicados, inicialmente, no livro *Negra azul*, que reúne a poesia virgiliana produzida entre 1944 e 1963. Muitos desses poemas, assinados por Duarte Galvão, foram republicados posteriormente, em importantes antologias, como *Eroticus Moçambicanus* (1999a) e *Jogos de prazer* (2009).

Assim como ocorrera no Brasil do século XIX – especialmente com escritores como Machado de Assis e José de Alencar –, nos países africanos colonizados por Portugal a imprensa e a literatura estiveram muito próximas. Os escritores moçambicanos buscaram no jornalismo, além de uma atividade profissional, um meio de divulgação da literatura produzida nesses espaços. Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha

² Um exemplar digitalizado da revista *Msafo* (1952) foi anexado à tese *Virgílio de Lemos: poesia em trânsito*, de Luciana Brandão Leal, disponível *online* no catálogo da biblioteca da PUC Minas. Ter acesso a esse exemplar foi uma conquista importante do período de pesquisas em Lisboa, pois, com a sua digitalização, pude apresentar ao público leitor essa revista em cópia fidedigna, conforme a sua concepção inicial e única, feita a partir do original, em papel amarelo, como os papéis dos primeiros registros dos poemas verticais de Noémia de Sousa. Esse empenho me possibilitou divulgar, a público amplo, a revista *Msafo* no Brasil, em versão fidedigna, a modernidade gráfica e a proposta vanguardista que esse empreendimento literário representou (e representa) no cenário da Literatura moçambicana do século XX.

Taborda Moreira (2007), a propósito, explicam que o jornalismo se tornou o meio de difusão de textos e manifestos, além de veículo de expressão e contestação no qual intelectuais e escritores protestavam veementemente contra a máquina colonial. Nesse contexto de proximidade entre a imprensa e a literatura, nasce a revista *Msaho*, que é considerada, por historiadores e críticos literários, como “movimento” significativo de contestação dos códigos culturais estabelecidos.

Msaho era “movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chopi do Sul de Moçambique” (LEMOS, 1999, p. 151). Essa revista se insere na trajetória de resistência já marcada pelos jornais *O brado Africano* e *itinerário*. *Msaho* foi um hino à negritude e propôs a ruptura com a literatura colonial. Nessa perspectiva, segundo Lemos, “*Msaho* pretendia uma visão aberta, liberta de preconceitos e militâncias estigmatizadas” (LEMOS, 1999, p. 153).

O primeiro e único número da revista, que consta nos anexos da tese *Virgílio de Lemos: poesia em trânsito*, de Luciana Leal (2018), foi impresso em papel amarelo, escolha que evidencia a modernidade e a transgressão desse empreendimento literário. Considerando-se a carga simbólica dessa cor, a opção pelo tom amarelo exacerba o desespero. Como os já citados poemas verticais de Noémia de Sousa, também escritos em papel amarelo, os poemas da revista *Msaho* (1952) demonstram desespero e, ao mesmo tempo, revolta.

Nessa edição de *Msaho*, os poemas escritos por Virgílio de Lemos são atribuídos ao heterônimo Duarte Galvão, que também escreveu vários outros poemas com o mesmo título, com o objetivo de evocar as propostas de *Msaho*, cujo teor revolucionário já se anuncia em “*Msaho* 1”. Nesse poema-manifesto, os versos vêm entre parênteses, como se fossem descrições, explicações acerca dos ideais que motivaram o projeto político-literário:

Msaho 1

(*msaho*, ritmo, estética
sobre tudo ética
de um movimento,
novas sobrevivências
contra o sobreviver,
o tédio a concentração
dentro e fora
do espaço colonial
caleidoscópico cultural

Msafo começou com um número que foi ruptura, mas, ao mesmo tempo, ‘um teste’. Queríamos saber como o governo de Moçambique e a censura, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE, iriam reagir. (LEMOS, 1999, p. 152)

Embora os poemas de Virgílio de Lemos publicados em (e sobre) *Msafo* sejam atribuídos ao seu heterônimo Duarte Galvão, o poeta esclarece: “publiquei poemas de Duarte Galvão, mas quem assinou o editorial e refletiu acerca dos objetivos da revista fui eu, Virgílio de Lemos. A ideia de *Msafo* foi minha” (LEMOS, 1999, p. 152). Nesse momento, Virgílio conclama para si a atitude política empenhada perante a sociedade e a cultura moçambicana, reiterando que o homem Virgílio compartilha os ideais propostos pela revista *Msafo* e defende a abertura da literatura moçambicana à literatura universal. Com essa declaração, ele também comprova que o objetivo da revista não era apenas propor novos parâmetros estéticos. Como toda grande poesia moderna, a sua intenção era criar um discurso contraideológico, “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 1977, p. 144). Pretendia-se, então, intervir socialmente e politicamente, lutando pela liberdade e pela expressão do homem colonizado, além de inaugurar novos ares para a poesia moçambicana, cosmopolitizando-a.

O poema “Negro” integra a primeira edição de *Msafo* e é assinado por Duarte Galvão. Seus versos contundentes, transcritos abaixo, apresentam a postura reflexiva sobre cenas cotidianas do homem/trabalhador negro em terras moçambicanas. O discurso encenado no poema pode ser dividido em três seções: (1) a menina branca que dorme e sonha; (2) o negro, que vela o sono da “dona menina”; e (3) o cotidiano de outros homens negros, que exercem trabalho forçado, massacrados pelas agruras da escravidão. Dividido entre o sonho e a realidade, o negro “espreita a vida”, sente atadas as suas mãos e a sua alma. Vejamos os versos desse poema:

Negro

Ao Rui Gouveia

Dorme a menina
enquanto o escravo vela
e enquanto ela sonha,
ele espreita a vida
no limiar da janela.

Como seus irmãos
que cruzam a estrada
e arrastam grilhetas
ele sente esmagadas
suas mãos e sua alma
Como seus irmãos
aprendeu a esconder
a dor da sua dor.
Aprendeu a sofrer
e a sorrir sem rancor
Seus olhos vão postos
na dona menina
que sonha e sorri
e pensam na cor
que Deus deu a pele
da dona menina
e é causa da dor
da dor infinita
dos negros escravos
que são seus irmãos
e arrastam na estrada
pesadas nas mãos
mil saudades loucas
feitas na tragédia.
Dorme a menina
enquanto o escravo vela
e enquanto ela sonha
ele espreita a vida
no limiar da janela.
(MSAHO, 1952, p. 02)

O poema suscita a problemática do homem negro que é, segundo Russell G. Hamilton, “o elemento essencial em qualquer consideração honesta da realidade do Moçambique colonial” (HAMILTON, 1984, p. 19). Tem-se a denúncia da subordinação do povo moçambicano, que é privado de sua liberdade e subjetividade. Como um animal acorrentado, “ele espreita a vida”, enquanto “a menina sonha (e sorri)”. Em um movimento duplo de prisão / liberdade, negro / branco, colonizado / colonizador. A janela pela qual o negro espreita o tempo e o espaço é metáfora da possibilidade de se vislumbrar outras formas de vida; mas, através dela, o escravo vê o cotidiano de seus irmãos negros explorados, humilhados, arrastando as grilhetas que lhes são impostas. Mesmo parecendo desfrutar de uma condição privilegiada em relação aos outros,

esse negro é metonímia da exploração e da violência colonial, encontra-se em posição semelhante à de seus “irmãos” negros, porque também está privado de sua subjetividade e de seus sonhos. Apesar de os outros negros/escravos estarem sujeitos a provações ainda piores do que as dele, tendo seus corpos mutilados pelo trabalho forçado, o negro/escravo do poema não se liberta de sua condição de prisioneiro/colonizado em relação à menina branca. Como seus irmãos, o negro aprende a suportar as dores cotidianas, as dores do corpo e da alma; resignado, ele se acostuma a esconder “a dor da sua dor”. Ironicamente, o eu lírico conclui: “aprendeu a sofrer / e a sorrir sem rancor”. A interpretação do poema faz lembrar o que diz Fanon (2005), quando o estudioso afirma que a questão étnica está no cerne de toda violência e exploração da ótica colonial. Enquanto vela o sono da menina branca, o negro sente o peso e a dor em sua pele negra, a “dor infinita” compartilhada por seus irmãos. Naquele contexto, a cor da pele legitima a exploração e a prisão. A retomada dos mesmos versos da primeira estrofe, no final do poema, transmite a ideia cíclica, de continuidade e de perpetuação da violência colonialista.

A conduta política e transgressora de Virgílio de Lemos, sob a voz incisiva de Duarte Galvão, fez com que ele fosse detido pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), de outubro de 1961 a dezembro de 1962, preso e acusado de atividades subversivas, além de integrar o grupo de intelectuais que lutava pela independência do país, que o poeta, em entrevista a Michel Laban, define como “Homens de ação e reflexão crítica” (LABAN, 1998, p. 356).

Uma das acusações que o levaram à prisão foi a de ter insultado a bandeira portuguesa, chamando-a de “capulana verde e vermelha”, o que, na ocasião, fora considerado um crime contra o país colonizador. Vejamos alguns versos do poema:

[...] Ah! Tantos desconhecidos mortos
os que nasceram mais tarde
não hão-de-gritar humilhados
bayete-bayete-bayete
à kapulana vermelha e verde
se substituírem no tempo

kapulanas de várias cores [...]

(LEMOS, 1999, p. 38)

Segundo explicações do próprio autor, quando o presidente de Portugal Francisco Higino Craveiro Lopes, em 1958, esteve em Moçambique, foram distribuídas às mulheres de Napula e do Norte do país capulanas com as cores da bandeira portuguesa. De certo, o tom desse poema de Duarte Galvão é extremamente irônico, mesmo que a ideia inicial não seja desonrar a bandeira portuguesa. Duarte Galvão reproduz, em seu discurso, o olhar de pessoas iletradas direcionado ao símbolo de distinção do país colonizador, demonstrando que elas não sabem que ali está a representação de imposição do poder.

Duarte Galvão também se reafirma como a face mais contemporânea de Virgílio de Lemos, quando assina os ideogramas concretistas publicados em *Jogos de prazer*. Vários desses ideogramas se referem às propostas da revista *Msaho*, exaltando suas particularidades: *Msaho* – som, movimento, amor, música, palavras em papel amarelo. “*Msaho* contra o *status quo*”, “*Msaho* contra impérios” são frases dispostas visualmente em outro ideograma. O gosto pela articulação da imagem e da palavra aguça no leitor a compreensão por meio dos diversos sentidos; assim “a denúncia sobre a violência da sociedade colonial acaba por ser uma espécie de ‘texto trincheira’” (LEITE, 2009, p. 27, grifo do autor).

A antologia *Jogos de prazer Virgílio de Lemos & heterônimos*: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang traz poemas com dupla autoria, assinados por Virgílio de Lemos e Duarte Galvão, datados de 1952 a 1958, que permaneceram inéditos até o ano da publicação desse livro. Segundo depoimento da professora Ana Mafalda Leite, enquanto organizava essa antologia, ela perguntou a Virgílio de Lemos se os poemas deveriam mesmo ser apresentados como sendo resultado de dupla autoria. Segundo essa estudiosa, ele confirmou essa dupla autoria, mas não explicou o motivo da opção por assinar como VL & DG. Mais uma vez, fica proposto o enigma aos seus leitores. Vejamos dois poemas que exemplificam tanto essa dupla autoria quanto o diálogo estabelecido entre a voz poética do ortônimo e a do seu heterônimo:

TU MEU DADA GALA-GALA AZUL

Tu meu Dada Gala-Gala azul-violeta
 E Eu tão frágil quanto uma ave marinha
 Vamos buscar asilo nas ilhas índicas
 É pra nossa fuga que elas existem
 (cintos de salvação que deus fez

Pra nossas almas e pra geografia)
[...]
(LEMOS, 2009, p. 235)

NA CABRITÍSSIMA AVENTURA DAS ILHAS

Tu meu Dada Gala-Gala azul-violeta
De cabelos crespos e barbatana lisa
Tu, terror de todas as aves de capoeira
E não iniciados pássaros do mato,
Da ponta vermelha à malafala
Dos umbeluzis aos zambezés e rovumas
Abandona os ghettos e vem pràs ilhas
(xefina, inhaca, quissanga, ibo, palma)
Reinventar palavras exóticas, sons
E gestos que fertilizam a emoção
E a memória tão precisada está da alma
[...]
(LEMOS, 2009, p. 236-237)

Nesses dois fragmentos dos poemas – “Tu meu dada gala-gala azul” e “Na cabritíssima aventura das ilhas” –, estabelece-se o diálogo entre o “eu” (a voz poética do ortônimo) e o “tu” (Duarte Galvão, heterônimo, identificado como o Dada Gala-Gala azul-violeta). Essa identificação também está presente em poema assinado por Lee-Li Yang, em que a voz lírica também se refere ao seu amado, Duarte Galvão, como “Gala-Gala azul”. O gala-gala é uma variedade de pequenos lagartos de cabeças azuis, comuns em Moçambique, que se alimentam de insetos e habitam as savanas africanas. Eram comuns também na cidade Lourenço Marques. Nos dois trechos de poemas transcritos, o poeta convoca seu heterônimo, que canta a cidade de Lourenço Marques, para viver a aventura das ilhas: “é lá que se vive sem rei nem roque / d’ilha em ilha cálice em cálice boca em boca: haverá só céu e cada um é livre” (LEMOS, 2009, p. 135). Versos de “Na cabritíssima aventura das ilhas” confirmam essa hipótese: “fora das ilhas e do sonho / as emboscadas multiplicam-se / nas cidades e ghettos da periferia” (LEMOS, 2009, p. 236).

Virgílio de Lemos, pela voz de seu heterônimo Duarte Galvão, mais uma vez evidencia a sua adesão à proposta negritudinista em “Cantemos com os poetas do Haiti”, escrito em 1960, no qual se lê:

Cruzo os braços, Baby, e deixo-me ficar
apreensivo e triste meditando:
tu Baby e os poetas nossos irmãos
que escrevem cânticos no Haiti
sabem da vida incerta e vazia
dos negros ilhas e Américas
dos que sofrem em África e Oceania.

Lembras-te daquele poema universal
que falava de desumanidade?
Lembras-te dos segredos nas entrelinhas
dos poemas verticais de Noémia de Sousa
sempre em papel amarelo?

Ah se tudo fosse como nos sonhos belos
cheio de romance e fantasia doce
não haveria Baby o desespero
nos cânticos dos poetas do Haiti
nem segredos havia fundos de angústia
nos poemas verticais de desespero!

Ah nem tu Baby nem mesmo eu
fariamos da poesia um cântico triste
e só falaríamos de paz e amor
e numa sede constante do azul do céu!
Mas se é dor o mundo que nos cerca
cantemos com os poetas do Haiti
uma canção amarga que se não perca
cantemos em unísono porque lá ou aqui
os segredos são iguais fundos de angústia
e os poemas verticais também de desespero.
(LEMOS, 2009, p. 266)

Em “Cantemos com os poetas do Haiti”, a voz poética se constitui pela multiplicidade, almejando se colocar em lugares outros, tornando-se “um tipo múltiplo capaz de captar a negritude, de ser branco, chinês, crioulo, índio, maia ou amazônico, indiano” (GOMES, 2009, p. 35). Nesses versos, o eu lírico convoca outros artistas contemporâneos, para juntos se empenharem na escrita de “poemas verticais, de desespero” (LEMOS, 2009, p. 266): “Cantemos com os poetas do Haiti / Uma canção amarga que se não perca” (LEMOS, 2009, p. 266). A angústia é causada pela desumanidade; caso contrário, “se tudo fosse como nos sonhos belos” (LEMOS, 2009, p. 266), os cânticos não seriam tristes.

Duarte Galvão opta pela expressão de um posicionamento político e humanitário – “Cantemos com unísono, porque lá ou aqui / os segredos são iguais, fundos de angústia” (LEMOS, 2009, p. 266). A sua proposta poética manifesta, assim, uma das funções essenciais da literatura: a de encenar os sentimentos e a sociedade. Como afirma Antonio Candido: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade, na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004, p. 180).

Inspirado por Noémia de Sousa – com seus poemas verticais e de combate –, a *persona* Duarte Galvão busca adesão de outros escritores ao projeto literário negritudinista, não apenas em Moçambique, mas em espaços outros, tornando o seu canto amargo um canto universal. A questão aqui defendida é universal, porque se situa em tantos tempos e lugares quantos são aqueles nos quais se encontra o ser humano.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DUARTE, Lélia Parreira. *Heteronímia e ironia em Fernando Pessoa*. 2010. Disponível em: <<http://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/heteronimia.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte: Editora PUC Minas, n. 16, p. 13-69, set. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>>. Acesso em: 27 set. 2021.

GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, São

Paulo, n. 16, p. 29-46, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária*. II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Biblioteca de Estudos Africanos. Lisboa: Edições 70, 1984. (Biblioteca de Estudos Africanos, 9)

JORGE, Luíza Neto. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de Magalhães. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 15-54.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 2.

LEAL, Luciana Brandão. *Virgílio de Lemos: poesia em trânsito*. 2018. 241f. Tese (Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_LealLBr_1.pdf>. Acesso em: 27 set. 2021.

LEITE, Ana Mafalda. Prefácio. In: LEMOS, Virgílio de. *Jogos de prazer*. Virgílio de Lemos & heterónimos: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterónimos*. Organização e apresentação de Carmen Lúcia Tindó Secco. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999a.

LEMOS, Virgílio de. *Negra azul: retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco (1944-1963)*. Maputo: Instituto Camões – Centro Cultural Português, 1999b.

LEMOS, Virgílio de. *Jogos de prazer*. Virgílio de Lemos & heterónimos: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

LEMOS, Virgílio de. Poemas do tempo presente. In: LEMOS, Virgílio de. *Jogos de prazer*. Virgílio de Lemos & heterónimos: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas).

Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, n. 1, p. 91-113, 2002.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Prefácio. *In*: LEAL, Luciana Brandão. *Descolonizar a palavra: poesia moçambicana do século XX*. 2021.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos – AEMO, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. As mortes imaginárias de Pessoa. *In*: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

Recebido em: 26 de maio de 2021.
Aprovado em: 27 de agosto de 2021.



Nordeste descentralizado: sobre algumas figuras da poesia contemporânea

Decentralized Northeast: About Some Figures of Contemporary Poetry

Carolina Anglada

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil
angladacarolina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3930-2893>

Resumo: Com base em discussões sobre as relações variáveis entre o pensamento e a terra, alavancadas pelo conceito tardio de geofilosofia, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, e em proposições histórico-políticas sobre a formação discursiva e simbólica da região do Nordeste, objetiva-se compreender como alguns poetas contemporâneos encaram os paradigmas que outrora foram responsáveis por atribuir à produção artística de certas localidades as alcunhas de “cultura regionalista” e “tradicionalismo”. As obras de três poetas – Rodrigo Lobo Damasceno, Reuben da Rocha e Josoaldo Lima Rêgo – nortearão o presente ensaio, uma vez que, através de seus trabalhos, questões centrais sobre terra e território nos provocam a repensar a configuração do imaginário nordestino ou mesmo de um imaginário poético pouco apto, de modo geral, a acolher a mobilidade e a instabilidade dos planos e das figuras presentes nos poemas.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; poesia em língua portuguesa; geofilosofia.

Abstract: Drawing upon debates on the shifting relationship between thought and the land, stimulated by Gilles Deleuze and Félix Guattari’s late concept of geophilosophy, and on historical-political propositions about the discursive and symbolic formation of the Northeast region, this essay addresses the question of how some contemporary poets deal with the paradigms that once guided the artistic production of certain localities to the epithet of regionalist culture and traditionalism. The work of the three poets – Rodrigo Lobo Damasceno, Reuben da Rocha, and Josoaldo Lima Rêgo – will guide the present essay. We argue that their works, which focus specifically on land

and territorial issues, lead us to rethink the configuration of the northeastern imagery or even a poetic imaginary that usually not contemplate the mobility and instability of the plans and figures present in their poems.

Keywords: Contemporary poetry; poetry in Portuguese language; geophilosophy.

A hipótese da dissolução

Pensar exclusivamente em termos de território, e não na opacidade da noção de terra, garante certa estabilidade entre os fatos da natureza e os fatos do entendimento. Não por acaso, a relação imanente entre o pensamento e a terra, a colocar em jogo permutas, escambos e variações, foi reiteradamente enquadrada nas categorias de “cultura regionalista” ou “tradicionalismo”, com o intuito de se conter os desvios e as transgressões à conceituação normativa do território. Com base em uma lógica pretensamente universalista, ancorada na oposição entre o próprio e o figurado,¹ certos discursos provindos tanto da política quanto das artes foram responsáveis por excluir do Estado em formação aquela produção linguística que não se organiza de acordo com os códigos e os dispositivos da representação.

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari figuram o pensamento, revelando a *condição ilustrada* e contingencial da nossa reflexão (o que também Kafka, Proust, Henry James e Beckett se propuseram a fazer), pode-se evidenciar o caráter político, coletivo e, muitas vezes, *molecular*, dessa produção *menor*, fruto da associação intempestiva entre imagens, tradições, rupturas, afetos, paisagens e desejos. Tal produção

¹ Imbuídos de estabelecerem uma outra relação entre a filosofia e a paisagem, ampliando os horizontes etnográficos da disciplina, Gilles Deleuze e Félix Guattari se propõem a diferenciar os modos *conceituais* e *figurativos* de reflexão, demonstrando como a *linguagem figurada* não é nem originária nem derivada, e não diz respeito nem ao próprio nem ao imaginário, constituindo, assim, o dispositivo central de uma certa práxis imanente, ancorada nos movimentos da terra. Os autores ainda nos oferecem imagens para essa diferenciação: “Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, antes uma coluna vertebral que um crânio, enquanto o plano é a respiração que banha essas tribos isoladas. Os conceitos são superfícies ou volumes absolutos, disformes e fragmentários, enquanto o plano é o absoluto ilimitado, informe, nem superfície nem volume, mas sempre fractal. [...] O plano é como um deserto que os conceitos povoam sem partilhar. São os conceitos mesmos que são as únicas regiões do plano, mas é o plano que é o único suporte dos conceitos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 46-47).

cria línguas dentro da língua oficial e, por essa razão, nem sempre é absorvida pela tradução/tradição normatizada ou, então, é absorvida na forma de produtos a serem consumidos. Trabalhando não com a ideia da linguagem como representação, mas sim como fluxo, os pensadores franceses nos fazem rever tais obras providas de *espaços regionalizados* com vistas a ressaltar as práticas que estão a todo momento promovendo outros recortes, partindo *da* terra e partindo *a* terra para desmentir os territórios. A menoridade diria respeito, então, a uma relação imanente do dito regional com o fora, com a exterioridade, com o estrangeiro, com uma condição entrópica *em situação*.

Tendo essas discussões em vista, perguntamo-nos sobre as implicações de tomar o nome próprio “Nordeste” não como significante, centro ou território, e sim *in-significante*, isto é, negação dos limites conceituais, culturais e sociais impostos pela máquina territorializante do Estado. Seria possível pensar numa produção realizada com base não na extensão da terra, mas em sua verticalidade e intensidade, considerando a parcialidade da nossa consciência e a opacidade incontornável dos habitantes que a testemunham e também a contradizem e a refutam? Ao contrário da fronteira que separa o interior do exterior, não poderíamos tramar um ponto de circulação entrópico a partir do qual seria impossível discernir entre próprio e impróprio, tradição e modernidade? O que aconteceria se deixássemos o centro de tal termo vazio, inacabado, irreconhecível?

A princípio, vejamos como a terra se transforma em território, com base em um trabalho fundamental para o entendimento do que está em questão na construção discursiva de uma região. Trata-se da tese de doutorado de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, depois editada em livro intitulado *A invenção do Nordeste e outras artes*, que, ancorado sobretudo no método genealogista e arqueológico de Michel Foucault, busca os momentos decisivos na história política, econômica, social e cultural do Brasil, por meio dos quais se formulou um discurso da estereotipia, qualificado para fazer da região um objeto de saber e um espaço de poder. Para a formação dessa imagem teriam contribuído tanto instituições políticas quanto artistas, “como reação ao processo de instauração da modernidade no país”, fazendo surgir “uma maquinaria imagético-discursiva, voltada para a defesa de uma tradição e de uma memória que são também inventadas neste momento” (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 18). O resultado, sabemos:

A seca, o cangaço, o messianismo, as lutas de parentela pelo controle dos Estados, são os temas que fundarão a própria ideia de Nordeste, uma área de poder que começa a ser demarcada, com fronteiras que servirão de trincheiras para a defesa dos privilégios ameaçados. A elaboração da região se dá, no entanto, no plano cultural, mais do que no político. Para isso contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos desta “elite regional” desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a “docilidade” da senzala, a “paz e estabilidade” do Império. (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 18)

Já na década de 1930, a imagem do Nordeste não seria mais a do saudosismo, e sim a de um espaço de gestação do futuro. Jorge Amado, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto figuram a lista de artistas que, na perspectiva de Albuquerque Júnior, teriam aprofundado ainda mais os discursos tradicionalistas, ao tentarem simplesmente inverter o sinal dos enunciados conservadores, fazendo das vítimas a caricatura dos revolucionários – o que nos faz objetar que o juízo do historiador desconsidera tanto o projeto sincrônico dos artistas, quanto à heterogeneidade das leituras e recepções a essas obras. Desse modo, o estudioso irá se pautar no tropicalismo como um dos únicos movimentos culturais que teriam rompido com esta longínqua e reacionária *dizibilidade nordestina*, alterando sobremaneira os estatutos da identidade nacional e regional que fundavam tais discursos. Em suas palavras, naquele transe musical, estético e político estava em curso um “Nordeste deglutido antropofagicamente e vomitado como farsa, com amor e humor. Um Nordeste dissonante, nem sim, nem não, mas talvez” (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 18).

Ainda que Albuquerque Júnior dialogue com a arqueologia foucaultiana e também com as relações estruturais entre saber e poder, visibilidade e *dizibilidade*, podemos nos perguntar se a defesa enfática por uma dissolução do Nordeste não se encontraria em alguns pontos com a *geofilosofia* de Deleuze e Guattari, considerando o apelo, em ambos os discursos, de que se passe a perceber o *meio* como caos, arbítrio, contingência e figura. “Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 103), pontuam os pensadores franceses, em uma obra tardia, já do final do século XX, intitulada *O que é a filosofia?*, na qual uma série de paradigmas espaciais trabalhados em

Mil platôs e em *Capitalismo e esquizofrenia* retornam e se tornam motivo de reformulação. A terra, aquela da nomadologia e do devir, reaparece com toda força para fundamentar o que os pensadores, influenciados por Friedrich Nietzsche, denominam de *geofilosofia* – transbordamento do território disciplinar e da disciplina do território. Neste momento, a tarefa da filosofia converte-se na proposta de desterritorialização, provocando curto-circuito tanto na ideia de pertencimento quanto na própria legibilidade dos códigos que especificam um lugar. Não seria o tropicalismo, portanto, resultado de uma relação de forças entre homens desigualmente livres, e não mais de uma dialética da submissão entre periferia e centro? Dissolvido o Nordeste em termos de territorialidade, não seria possível olhar para os objetos parciais que continuam a manter relações com a terra que, por sua vez, é também segmentada, fractal, bifurcada?

Aluvião raro

Há poéticas que, mesmo trabalhando no princípio da desterritorialização, ainda assim não se propõem a dissolver absolutamente a relação com a terra. O poeta e editor Rodrigo Lobo Damasceno, nascido em Feira de Santana (BA), em sua recente publicação *Casa do Norte* (2020), referindo-se a fluxos de migração e movência, faz circular o lugar de origem, os índices do destino, os reconhecimentos intempestivos, os endereços e endereçamentos da poesia. Com base em um movimento não só temático como também formal, de deslocamento entre cidades, o devir pessoal e o devir histórico se entrelaçam, rumo ao desconhecido. A poesia torna-se, então, experiência de um aportar no não definitivo, tal como as chamadas “Casas do Norte” que, ao oferecerem comidas típicas e temperos, concedem abrigo e identificação fora da terra, além de representarem a reconstrução *deslocada* e *deslocante* da cultura. Provocando um movimento que parte do lugar da tradição para atualizar a matriz referencial, a obra permite que experimentemos uma espécie de força de desagregação, a desorientar nossos repertórios e arquivos de imagens de Norte e Nordeste, em constante montagem e desmontagem pelos poemas. As condicionantes do destino e de progresso são desabracadas, portanto, e se convertem em lealdade ao movimento: “ave sem asas ou rotas/ fiel sem templos ou penas” (DAMASCENO, 2020, p. 129).

O primeiro poema, intitulado “Definição de poesia (sem Pound)”, inscreve a possibilidade de se pensar certa convergência nordestina como uma relação sempre disponível e imperativa de exposição a um

clima, a um *Stimmung*, que passa a existir de modo único e genérico, para cada um e para todos ao mesmo tempo. A menção a Ezra Pound no título, e indiretamente a seu manual de poética, *ABC da literatura*, marca uma ruptura com esses exercícios de classificação que, ao elegerem determinados modelos ou paideumas, desconsideram tantos outros climas e tradições. Escreve o poeta: “quando esquentam aqui/ na boca ou cu/ da caatinga,/ é meu pai quem diz:/ em feira, tem/ um sol para cada/ cabeça, um só/ para cada cabeça” (DAMASCENO, 2020, p. 19). O modo como cada habitante, seja ele originário ou imigrante, sofre as incidências desse clima, é imprevisível; no entanto, todos se agregam na equação de um sol para cada juízo ou desjuízo. Isto nos remete ao fato de que o princípio de razão, tal como é apresentado na *geofilosofia*, é de ordem contingente; “não há história universal senão da contingência”, postulam os pensadores franceses (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 113). Assim como também os princípios da melopeia, da fanopeia e da logopeia, elencados por Pound para descrever os procedimentos poéticos, não devem ser compreendidos de modo unívoco.

O princípio em vigor é o da dissonância, afinal, a desterritorialização acaba por estabelecer um regime não só de troca, mas mais ainda de sobreimpressão antagonística e disputa de códigos e línguas, a redefinir (sem Pound) a poesia. É por se encontrar exposto ao *insabido* de uma condição de exterioridade, ao acontecimento imprevisível e à inaptidão de uma tradição canônica para se colocar *relativamente*, que o poeta articula um posicionamento crítico a respeito do que o ameaça e o convoca tanto do ponto de vista vital quanto simbólico, obrigando-o a negociar com o imaginário do meio social de origem ou de destino. No poema intitulado “Ars catíngueira”, o diálogo com a tese de Albuquerque Júnior é explícito:

sertão é uma palavra
da língua portuguesa
a cujo enxurro (quase
impossível
) desvio –
sertão é uma palavra
a ser banida
do título do livro
do release do filme
dos lambes nos postes da vila madalena
da boca dos atores de teatro com sotaque carioca
da propaganda política
da canção repetida na rádio

das exposições cheirando a dinheiro
do nome fantasia da empresa
da cidade cenográfica da novela
para não depositar
aluvião (
 raro)
aqui
nesta vereda.
(DAMASCENO, 2020, p. 97)

Está claro que o poeta se posiciona contra a apropriação estereotipada, na tentativa de inoperar os sistemas de poder que da ideia de “sertão” se valem para erodir um solo já há muito tempo explorado linguística e economicamente. A desrazão, nesse caso, corresponde àqueles que fazem do sertão um meio para um fim. Mesmo não sendo fácil conter tal apropriação, o uso do termo “enxurro” se mostra um raro dispositivo de desconstrução da estereotipia, por contrapor a seca às chuvas torrenciais da região. Deleuze e Guattari, quando ilustram a percepção da criação como operação que, em um primeiro momento, precisa desconstruir o plano da página, associam tal prática à necessidade de entrever o campo de forças atuantes no território, como se decompor esta série de pré-conceitos ou memórias respondesse, de fato, à primeira tarefa do artista em relação ao imaginário:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 240)

Hoje, intuímos que não há *fora* da relação entre poder e saber, isto é, que não há terra sem discurso, nem paisagem sem projeção. Ainda assim, nos perguntamos neste ensaio se não seria possível exercer algum tipo de resistência de dentro da contradição, do anonimato, do trabalho manual. Quando Rodrigo aborda as baías e os açudes e entrelaça-os às esquinas povoadas por meninos que muitas vezes não sobrevivem ao chumbo da bala, a mistura desses elementos ao mesmo tempo paisagísticos e críticos permite que se perceba como talvez esse espaço permanece não realizado: “é a terra da américa latina/ que/ (ainda)/ nos/

espera” (DAMASCENO, 2020, p. 31). Afinal, não foram os tropicalistas que reabilitaram a paisagem nordestina e brasileira, não as limitando ao construído ou ao dado, ao clichê ou ao original, mostrando precisamente a dimensão inacabada da cultura? A revolução política desse grupo e daqueles que posteriormente herdaram o experimentalismo, não teria a ver, portanto, com uma consciência da receptividade da qualidade estética e ética, do jorro criativo entrevisto desde a apropriação do rock norte-americano até a canção nordestina, do afro ao blues de Jorge Ben, sem se preocupar com o *dentro*, mas com o que *há*, se *comunica*, se *apresenta*, se *transmite* e se *reivindica*?

A poética de Rodrigo Lobo Damasceno, referindo-se tanto a Tom Zé, Torquato Neto, Oswald de Andrade e Ferreira Gullar, quanto a Sabotage, Antonio Brasileiro e Bob Dylan, entre tantos outros nomes citados, parece levar adiante a lição tropicalista, valendo-se do motivo da feira como *circuladô* de mercadorias, tradições, línguas, ritmos, climas, fauna e flora. Lembremos que poeta é nascido em Feira de Santana, cidade cujo nome referencia a secular e muito específica prática de comércio, hoje já extinta tal como existira na região, mas que continua a fazer do menos mais, precificando os produtos de acordo com afetos e outras circunstâncias inqualificáveis. No entanto, mesmo com todo o eco experimental na poética de Rodrigo, não se pode falar de uma “cartografia da alegria” (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 19), tal como o historiador classifica a proposta modernizante do grupo da década de 1960. A própria figura da “Casa do Norte”, presente em capitais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, viabiliza a reterritorialização simbólica, alertando-nos, entretanto, para a hipótese de uma massificação da cultura, como se observou no poema “Ars catingueira”. O poeta não deixa de marcar criticamente o movimento muitas vezes forçado da despossessão e desapropriação, que ainda obriga nordestinos e nortistas a migrarem para cidades que deles necessitam, e cujo efeito de um *adiamento da vida* se faz notar em poéticas da migração. A idealização do destino também cai por terra, uma vez que, em São Paulo, o sujeito do poema é provocado pela desigualdade econômica, quando, por exemplo, escreve: “mais dinheiro numa avenida/ do que folhas em todas as árvores da cidade” (DAMASCENO, 2020, p. 94).

A rigor, como se observa, Rodrigo desconstrói os clichês de modo contundente, modulando, flutuando os valores, diversificando os objetos de troca. A saída da terra natal, por exemplo, não é tratada pela via do

abandono. Enquanto parte do lugar, o poeta diz já não se sentir em parte alguma. Assim, ele escreve: “meu coração/ já era/ um terreno baldio/ numa esquina do interior” (DAMASCENO, 2020, p. 36). Pode-se dizer ainda que o lugar onde um eu se torna dizível é tratado por vezes como um lugar vazio, pronto, portanto, para se recolher ou se estender a outras terras: “e eu/ mesmo/ o centro/ de nada,/ quintal” (DAMASCENO, 2020, p. 27). Assim, o sertão de que se fala na primeira seção do livro é já um lugar de instabilidade, onde as tradições familiares são transmitidas e onde também a abertura para além do quintal se ensaia linguisticamente, com o professor de francês; politicamente, com as menções à revolução; musicalmente, nas referências ao punk e demais subgêneros do rock; poeticamente, nas inúmeras citações, desde concretistas até Roberto Bolaño e Joan Brossa.

Diante dessa abertura multivetorial, é importante ressaltar como a reterritorialização do Nordeste, desde os poemas iniciais, depende, na obra, de certa práxis da simultaneidade, a tornar possíveis, concomitantemente, a manutenção das referências originárias e a incorporação de outros registros trazidos pelo imprevisível do acontecimento e do trânsito simbólico e físico. Naturalmente, essa simultaneidade não se dá sem conflito. Quando o poeta reflete sobre o poder inventivo da língua, sinaliza também essa lógica da coincidência: “uma gíria nova nascendo em seis pontos distintos da cidade/ [ao mesmo tempo” (DAMASCENO, 2020, p. 23). E, em outro poema, acrescenta sobre o fato do múltiplo enraizamento:

CUBA

três pátrias tenho eu
 (são meus times):
 o pino do sol do sertão
 o sal da canção
 de caymmi
 (DAMASCENO, 2020, p. 33)

Se a escrita é sedentária e, portanto, cria raízes e pátrias, a ênfase nas canções, na musicalidade e na plasticidade da cultura, por sua vez, repercute o nomadismo. O “sal da canção” de Caymmi permite que o hábito – *habitus*, no sentido que Pierre Bourdieu (1983, p. 65) estabelece como “matriz das percepções” – se desconstrua incluindo o campo do impossível (*perto longe*), permitindo também que o pacto das filiações possa sempre ser refeito, e que se reivindique, pelo efeito de presença, a dignidade de um lugar no mundo, ainda que esse lugar seja resultado de uma sublimação, como no poema em que a terceira raiz, a de “Cuba”,

Algo do passado, legado pelo pai, só se realiza plenamente no olhar poético e comunitário do filho. É preciso redobrar o ver, ver de novo as experiências que passam de *pai pa fio*, como diz a epígrafe do poema, retirada de Luiz Gonzaga, e *de fio pa pai*. O comum, aqui, beira esse lugar de disputa e de ocupação política. Não adianta, portanto, querer policiar o espaço das recordações, tampouco o trânsito dos corpos capazes de revirar o país pelo avesso, revirando também suas imagens fundantes e familiares. Há sempre algo que nos devora e a que devoramos pelas beiradas, um canto a alastrar-se sem que percebamos, revelando aquele lugar da nossa vivência que sempre esteve lá e onde nenhum olhar pousou – até que pousa, raríssimamente. A terra não respeita o território, e este “poema de baixa estatura” (DAMASCENO, 2020, p. 127) que representa a obra de Rodrigo Lobo Damasceno permanece cravado nas potências e nas discrições/descrções do meio, denunciando e revelando o canto de sobrevivência, “saudoso sem nostalgias” (DAMASCENO, 2020, p. 129). Como se só fosse possível encontrarmo-nos com aquilo a que juramos lealdade se seguirmos o caminho desconhecido, povoado pelo não eu, e que não se confunde integralmente com aquele estado inicial de coisas que nos fez dar nossa palavra.

Seixos do espaço

Outros poetas oriundos de regiões do Nordeste parecem encarar de diferentes ângulos o problema da relação entre o território e a terra, de modo que a própria questão muda de perspectiva. Dois maranhenses nos interessam aqui: Reuben da Rocha e Josoaldo Lima Rêgo. O primeiro, morador de São Paulo, também conhecido pelo codinome “cavalodada”, aventura-se na performance, no vídeo e nas artes visuais. O “Dada” do nome escolhido, além de referir-se ao movimento vanguardista do dadaísmo, também pode ser associado à Dada, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Assim, observamos tal poética transitar entre um método cinematográfico de escrita e tentativas experimentais de expressão e de inscrição dos corpos humanos, animais, florais e astrológicos – o que o insere em uma tradição poética *figuralógica*,² a fazer do impossível conceitual um compromisso com o figurável.

2 Diferentemente de Hans Blumenberg (2013), para quem a conceitualidade se opõe à metaforologia, optamos pelo termo *figuralogia*, creditando à linguagem figurada a condição ilustrada do pensamento.

Em uma recolha de poemas datados de 2010 a 2019, intitulada *Estrelas brilham, mastigam lixo*, observamos tais características em cruzamento com elementos que alcançam uma especulação cosmológica, fazendo da poesia um eixo de *comunicação expandida*. Hilda Hilst, Ornette Coleman, Gregory Corso são alguns dos que figuram entre as referências da obra, como exemplos dos que estiveram em busca de restituir algum mistério de volta ao céu da experiência humana. Aquela receptividade estética de que os tropicalistas se valeram mais uma vez mostra-se presente, agora ampliada pelas múltiplas linguagens, uma vez que o poeta explora abreviações como “qlqr” e “qorpo”, por exemplo, ou fotografias a intercalar texto e imagem, e também pela variabilidade dos cenários e das referências, alargando, portanto, o campo do *habitus*, que passa a ser composto por memórias e ações da ordem do intraduzível, do inacessível e do para sempre perdido. Pode o homem fazer experiência desse mais além do sentido territorial? De outro modo, pergunta-nos o poeta: “as plantas parecem imóveis/ será que ouvem sirenes?” (ROCHA, 2019, p. 22).

A aproximação entre pontos distantes, das estrelas ao lixo, das plantas às ambulâncias, desdobra-se em analogias intempestivas que também nos lembram a poética surrealista. Não por acaso, o motivo da luz (presente também em Rodrigo Lobo Damasceno, como vimos) é trabalhado tanto no título quanto na primeira seção do livro, remontando àquele mestre das fantasmagorias, Rimbaud – o poeta que, entre o delírio da linguagem e o silenciamento, cifrou as imagens dos mundos visitados, tornando-se, assim, um precursor para muitos poetas surrealistas. É nesse vidente e seu *bateau ivre* que Reuben embarca em direção a uma certa propensão elíptica da linguagem para comunicar seus próprios enigmas, libertando-se dos rebocadores, ao mesmo tempo em que trabalha para nos oferecer uma experiência de alteração do estado de consciência: “é tão bom estar/ elevados a nós mesmos” (ROCHA, 2019, p. 26).

Mas ao que teríamos acesso com essa elevação, com o furor desse marulho oceânico? No poema que dá título à seção “A evidência da luz”, o poeta maranhense inscreve o processo de iluminação como parte de uma medula espinhal, centro de um sistema nervoso a provocar o processo de significação com base em uma dilatação da comunicação. O urbano é um emissor de estímulos, a despertar o sujeito da baixa intensidade de sua consciência:

Vivo, vivaz
sangra, sangue

a evidência
da luz

n'água
esgarçada

horizonte
drástico

proezas
do caminhão de
lixo
(ROCHA, 2019, p.14)

O poeta é chamado a ser um alquimista dos restos, um trapeiro cujas habilidades dizem respeito à recolha, ao armazenamento e à reutilização do que é descartado. Nossos conceitos, hipóteses, teoremas, superabundam, entopem as vias; já as figuras criam brechas, fendas, passagens de ar. A desconexão entre as estrofes, ao mesmo tempo em que sinaliza o movimento poético de associação reciclante, aponta para uma certa porosidade entre o sublime e o abjeto, promovida pela réstia da luz do caminhão de lixo, este *cronotopo* do cosmopolitismo. Portanto, as iluminações artificiais não têm tanto a ver com o desvelamento da verdade (*aletheia*), mas com a qualidade aparentemente profética advinda da experiência de se vivenciar o impossível do ponto de vista estético, e de atar as duas pontas soltas da modernidade: o excesso produtivo e a escassez em massa.

Certo é que esses processos de mistura e colisão resultarão em produtos cuja originalidade advém paradoxalmente da deformação e do desgaste. Em outro poema, intitulado “Emissões pélvicas d luz”, a iluminação é a força geradora de um corpo social, antinarcísico e, portanto, capaz de danificar o sistema produtivo e seus mecanismos de exploração. O corpo danificado, não recalçado, é usina reativa:

l qorpo danifica-se
 para chegar a si msm
 o tempo danifica-se

 observa a ti msm
 discretamente
 = faz c qlqr coisa

 qlqr coisa queira e possa te encontrar
 deformado d autêntico esplendor

 o correr do tempo ã hierarquiza os fatos
 podes morrer mas regeneras rápido

 e voltas
 p danificar a
 divisão do
 trabalho
 (ROCHA, 2019, p.51)

Não restam dúvidas de que a danificação é a lei geral dos corpos individuais e dos corpos sociais. O curioso, no entanto, é o modo como o poeta dimensiona este duelo entre um princípio de sobrevivência e uma pulsão de morte. O título nos remete, naturalmente, a uma teoria da sexualidade que, se atrelada ao pensamento psicanalítico, nos explica como Eros se converte em Tânatos. Por mais que a sociedade moderna queira nos fazer crer que o que rege a vida é o prazer, observamos, cada vez mais, um ímpeto para a morte. A observação flutuante de tal processo, ao mesmo tempo orgânico e sistêmico, seria a saída para que o trabalhador ou o amante se regenerem, evitando o esgotamento absoluto e provocando a inoperação da máquina (re)produtiva.

De todo modo, podemos afirmar que a luz, entendida também como pulsão sexual, se comporta como um dispositivo das encruzilhadas, a iniciar o sujeito em um ritmo marcado *para e pela* morte. A começar por aquele “sol para cada cabeça” de que fala Rodrigo, trabalha-se aqui no entroncamento do percurso, desde os momentos em que o poeta insolado se encontra elaborando as suas definições de poesia, até os diversos momentos em que é levado a negociar a sua sobrevivência como imigrante. No poema nomeado “Poço do diabo (Canção de danação)”, escreve-se: “meu coração:/ encruzilhada/ na trilha/ (cobras/ vigias)/ campo cerrado/ sertão donde o diabo/ (redemunho/ dançarino)/ vai/ e vem/ e vai/ e volta/ e venta” (DAMASCENO, 2020, p. 83).

O imaginário da regeneração, do perigo à espreita, de um ser lançado desde cedo na arte das armadilhas, de uma *ars combinatoria* entre opostos (“ir e vir”, “deus e o diabo”, “céu e terra”, “prazer e morte”), remonta, naturalmente, às narrativas míticas que abarcam personagens como Orfeu e Exu. Ambas as figuras encarnam o papel transformador da palavra poética e a ideia da inspiração como afastamento e despossessão, embrenhamento na noite da criação. Precisamente sobre essa relação de semelhança entre Orfeu e Exu, o pesquisador e poeta Edimilson de Almeida Pereira, em um trabalho de fôlego intitulado *Entre Orf(x)u e exunouveau*, alerta-nos para o fato de que o campo do *habitus* de que fala Bourdieu não consegue abarcar experiências simbólicas de outras ordens, por se pautar em ideias racionalistas da experiência religiosa ou mística, ligadas exclusivamente ao discurso e à escrita. Além do mais, por se tratar de Exu, o habitante das encruzilhadas, estaria em questão um desafio epistemológico ainda maior, posto que a mitologia em torno dessa figura pressupõe “uma visão epistemológica de mundo, segundo a qual o aspecto mais relevante é a dinâmica dos acontecimentos e a probabilidade de serem continuamente reinterpretados” (PEREIRA, 2017, p. 107).

De tal modo que, quando Reuben da Rocha figura os percalços no caminho do eu do poema, diz também de uma iniciação à arte da figuração: “incorporo a navalha da fala dos mendigos/ e leio a sorte na azeitona no teu prato” (ROCHA, 2019, p. 27). Os pressupostos de um *cruxo* entre o perigo e a astúcia, a armadilha e a invencionice, o princípio do prazer e a pulsão de morte, corroboram a personalidade de Exu, sempre a reinterpretar os fatos do mundo “nos movimentos previsíveis/ imprevisíveis do redemoinho” (PEREIRA, 2017, p. 109). Ainda podemos dizer que a menção à leitura da sorte associada à alimentação desafia o ordenamento cartesiano que molda nossas matrizes de comunicação e sobrevivência. Com Exu, aprende-se que “O que se pretende dizer, portanto, não se revela exatamente por meio do que as palavras revelam, mas do que elas ocultam” (PEREIRA, 2017, p. 109). Toda movimentação de corte dos planos pela “navalha da fala do mendigo” participa, portanto, daquilo que Luiz Rufino (2019) hoje denomina de *pedagogia das encruzilhadas*, como iniciação ao poder da transmutação, ao princípio da entropia e à concepção espiralar do tempo e das existências.³

³ Cf. RUFINO, 2019.

Se o presente se oferece como leitura do futuro, na azeitona ou nas linhas da palma da mão, é porque “nada mais é do que uma fração, um recorte arbitrário da realidade expandida ou do alargamento do agora” (RUFINO, 2019, p. 25). Nesse sentido, o que, de tempos longínquos, espaços inacessíveis e ancestralidades, comunica-se em nós? Reuben desafia o que viria a ser a probabilidade do sentido, anunciando que, na espiral do tempo, há um ponto de encontro entre criação e destruição, busca da palavra e perda de si, iluminação e profanação. As polaridades são, de fato, fundadoras. Escreve o poeta: “e se olharmos p fora/ olharmos p trás no tempo/ através da história/ do universo// e depois dalgum tempo/ chegamos ao/ Big Bang” (ROCHA, 2019, p. 41). A teoria da expansão cósmica nos leva a crer que não há início ou fim dos tempos, assim como um corpo danificado é a fagulha para uma reviravolta. Também Rodrigo, como vimos, desafia a linearidade por meio de uma interrogação sobre a morte não como fim, e sim como insistência que, *a posteriori*, consegue se comunicar na nossa experiência.

Reuben, no entanto, reforça esse lance do corpo como um lance transcendental: “dois corpos colidem no tempo/ sugerem um novo perímetro” (ROCHA, 2019, p. 55). Longe de qualquer romantização, a aparição e a fulguração desses contornos e atalhos inesperados são frutos de cortes violentos na paisagem e de choques sincopados promovidos pela força de atração entre os corpos. O fato de sua poética se apoiar na dimensão sideral aponta para a verdade de que o verso não pode se sustentar senão no outro, em um ritmo construído dialogicamente. A razão é, portanto, um transe, a incorporar a alteridade; e a terra seria a ambiência, *Stimmung* de todos esses processos de troca, conversa, astúcia, sucateio e trapaça. O sujeito, o eu do poema, o eu poemático, não existem fora dessa incidência cosmológica, a deslocalizar a cultura exponencialmente.

A poesia, nesse sentido, também não se descobre onde imaginávamos; ela não coincide com o verso criado, mas com as danificações cuja luz chega de longe até o presente. Por mais que o poeta repita “estive aqui muitas vezes”, “estive aqui desde cedo”, “reincidente celeste” (ROCHA, 2019, p. 16-17), o que o leva a crer que “tudo já aconteceu” (ROCHA, 2019, p. 18), é possível também dizer que, dentro desse eterno retorno, “nada já terminou”. Afinal, como diria Bruno Latour, *jamais fomos modernos*, e como também Rodrigo salienta, trata-se da “américa latina/ que/ (ainda)/ nos/ espera” (DAMASCENO, 2020, p. 31). O poeta, que vem tropeçando desde os restos da extração de minérios, é ainda atravessado por obstáculos

remanescentes: “tropeço e entulhos e corações partidos/ baseado em riste no risco da boca aos cacos/ desvio e escape à boferagem dos dervixes/ e vibro o que posso entre as pernas do cosmo” (ROCHA, 2019, p. 27). Assim, Reuben da Rocha nos alerta para o fato de que, na cena eterna dos astros, quando o extinto reacende, testemunhamos uma figura se materializando exemplarmente, sem qualquer continuidade conclusiva, sem qualquer hipótese evolutiva do tempo.

Ecologia íntima

Saímos deste grande teatro no qual a pluralidade das existências é o ator principal para uma forma mais sóbria de aspiração à paisagem e de deriva temporal. Josoaldo Lima Rêgo, geógrafo-poeta, vale-se constantemente das figuras do curso em que atua na Universidade Federal do Maranhão para pensar poeticamente a questão da terra, do espaço, da cartografia e do mar, de um ponto de vista que se estabelece no limiar. Como geógrafo, parece levar a cabo o que na obra *O que é a filosofia?* é descrito como a tarefa deste campo do saber:

Ela [a geografia] arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um “meio” (o que a filosofia encontra entre os gregos, dizia Nietzsche, não é uma origem, mas um meio, um ambiente, uma atmosfera ambiente: o filósofo deixa de ser um cometa...). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 115)

Não se trata mais do poeta-cavaleiro celeste, representado por Reuben da Rocha, tampouco do imigrante que reconstrói a experiência nas “Casas do Norte”, mas do poeta sismógrafo do tempo e do espaço, aquele que, sentindo os tremores do mundo, não visa neutralizá-los, e sim inseri-los em uma cadeia na qual o abalo é apenas uma das forças, junto ao “sol implacável” (RÊGO, 2010, p. 17). Sua tarefa parece ser a de unir a inquietude do pensamento à inquietude espacial, perscrutando as resistências ao mapa, isto é, os vazios de significação inconfessáveis às estruturas disciplinares. Assim, ousamos julgá-lo um geógrafo a contrapelo. Uma expressão que se repete na obra *Paisagens possíveis* (2012) é justamente “ecologia íntima”, como no poema de mesmo nome, em que os versos dizem: “Planta tua cara verde musgo”, “Enfia o corpo no buraco”, “Deixa nascer galhos pousar pássaros”, “Planta tuas raízes rasas no calcário” (RÊGO, 2010, p. 75). Há algo da ordem da pele e do

sensorial, sendo constantemente interpelado geograficamente, como se o poeta tratasse a terra como corpo e o corpo como terra, e encontrasse aí, nessa superfície ambivalente, aquele ponto do qual não podemos distinguir entre sangue e seiva, escavação e cultivo, insolação e consolação.

Josoaldo aproxima-se, então, da poesia, pelo que nela é permeável, poroso e reversível, na condição de ela não esgotar a paisagem e de não ser uma “grande razão” (RÊGO, 2010, p. 13). Parte-se, então, da “ecologia íntima” para o atlas, do nível mais vertical ao mais superficial, do relato para a fábula, “desamarrando auroras com palavras” (RÊGO, 2010, p. 17). Não por acaso, observamos a presença de uma série de imagens um tanto surrealistas, como “elefante abandonado no meio do mar” (RÊGO, 2010, p. 61), que acaba por revelar como o imaginário se constrói por representações que, camada após camada, adquirem valor de realidade, tal como aponta o historiador Albuquerque Júnior. Assim, vamos pouco a pouco percebendo certas cristalizações do sentido a demandarem desamarrações e desmanches.

Alerta-nos o poeta: “a palavra/ está fora/ do lugar// a ninguém/ interessa só/ o dito/ feito árvore/ no inverno// a palavra/ está fora/ do lugar” (RÊGO, 2010, p. 25). Fora do lugar, a rigor, parece ser a condição do sujeito no que ainda lhe resta dizer. Estranhar o espaço é estranhar o modo como palavras criam lugares e esquemas apropriados para identidades e conceitos, interditando o *por dizer no já dito*. Não raro, encontramos a sobreposição de tempos e discursos em uma mesma paisagem, sobretudo quando se trata de provocar o choque entre diferentes leituras do mundo e dos acontecimentos históricos. Em um poema intitulado “Carta a Catarina”, escrito em referência à personagem Catarina de Bragança, que no século XVII se casou com Charles II, entregando a posse portuguesa das Índias ao Reino Unido, observamos essa colisão de imagens:

Mumbai, nas primaveras
do século 21, será uma imensa terra
devastada. Deserto de fuzis russos
sobre os teus ombros, durante o teu casamento.
Futuro inglês de sotaque
londrino. Daqui, do alto da torre
do ministério das relações exteriores,
guardo alívio e temor.
Não há perdão nem dia esplendoroso
para passeios entre as aleias do tempo.

Bombaim, 1662
(RÊGO, 2010, p. 45)

A história desse topônimo revela as disputas em torno da região. O nome português tradicional da capital do estado indiano de Maharashtra é Bombaim e data de documentos do século XVI. Haveria também uma adaptação inglesa, derivada de Bombay e que faz alusão à baía (*bay*, em inglês). Já Mumbai é o nome em indo-europeu, dado em homenagem à Deusa Mumba, e que prevalece hoje na região. Desse modo, o *equivoco tradutório* revela a ligação controversa entre território, língua e poder, ao que se soma toda a sorte de elementos anacrônicos e *cronotopos* a comporem a cena geopolítica do casamento: fuzis russos, relativos aos conflitos com o Paquistão, dividem espaço com o sotaque inglês daqueles que passaram a ocupar a região a partir do século XVII. Como sobreviveriam as *memórias reais* de Catarina de Bragança, hoje, neste cenário aparentemente *irreal*?

Josoaldo se posiciona como um artista anacrônico, um artista em alguma medida contra o dito do seu tempo. O poema acima não deixa de ser um caleidoscópio. Assim, é possível tocar no problema da “boa distância” que os historiadores idealizam manter com o objeto de pesquisa. O historiador da arte Georges Didi-Huberman defende que não se trata de abolir a distância ou a objetividade, mas “*trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28, grifo no original). Trata-se, nesse caso, de “abrir o método” da investigação temporal e espacial, aproximando-se de um “*saber sobreinterpretativo*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28, grifo no original), fazendo da superfície do mapa, do poema ou da história um plano cortado e cortante.

Se lembrarmos que São Luís no Maranhão foi a única cidade brasileira fundada por franceses, depois invadida por holandeses, e só então colonizada pelos portugueses, perceberemos outras nuances dessa *sobreinterpretação*. A rigor, não só a cidade onde Josoaldo vive, mas também outros lugares que vivenciaram o processo de colonização, como Mumbai, são testemunhas arquitetônicas e simbólicas desse campo arqueológico a ser decifrado criticamente, dessa sobreposição antagonística de culturas a cortar e silenciar outras tantas tradições originárias. É por meio, então, dessas fricções, desses curto-circuitos e de dobras que o poeta consegue *descronologizar* o tempo e *descontinuar* o espaço, categorias estas tão importantes também para o seu trabalho com a geografia.

Algo da ordem do impossível passa a trabalhar em seus poemas, assim como também vislumbramos as “Casas do Norte” representando o lugar desterritorializado da festa, e os barcos estelares de Reuben da Rocha a reimaginar nosso céu. Afinal, é o impossível mesmo que importa quando nos aproximamos dos sintomas da colonização. Em um poema intitulado “Desalinho”, Josoaldo escreve: “Ela é uma *madeleine* impossível/ Sorrateira pela praia/ no último dia, à espreita/ do que o mar não devolverá.” (RÊGO, 2010, p. 47). Também nesta poética, observamos a poesia se aliando ao movimento descontinuado de passagem, às passantes baudelairianas agora interdidas, ao passo da memória impossibilitada porque o mar se recusa a devolver todos os corpos jogados às águas pelo tráfico negreiro e ainda porque nem sempre as águas retornam os afetos que afastam. Se já nos perguntamos sobre como lembrar aquilo que nossa memória se recusa a oferecer, “Dor, violenta como emboscada” (RÊGO, 2010, p. 47), continuamos em busca de respostas que parecem advir de uma experiência muito própria neste espaço que dificulta o acesso à lembrança.

Portanto, a paisagem possível não é aquela que elimina seus anacronismos ou estrangeirismos, as suas *Nadjas* ou *madeleines*. Tampouco aquele que parte e mantém a “boa distância” pode melhor dizer a origem. Com o percurso trilhado ao longo deste ensaio, tivemos como objetivo testar a imanência do deslocamento, além de propor que as tradições e memórias, trazidas para a poesia, seriam apenas uma parte da vida, que, na linguagem, agita e engendra obras. No poema intitulado “Açúcar”, o poeta maranhense aborda precisamente a contingência inverificável que lhe fez escapar das migrações e da geração de trabalhadores nordestinos a serem capturados pelos canaviais de São Paulo. Teria sido “por descuido” que não se pegou o trem fantasma na Belém-Brasília, que se escapou “do corte da cana mais dura”, que não lhe jogaram “num albergue de beira de estrada” (RÊGO, 2010, p. 51). Este não-acontecido, no poema, tem estatuto de acontecimento, cuja memória é aventada:

agora deixo escorrer como memória
do que poderia ter sido
a cachaça em copo sujo
na dívida antes do trabalho
o trabalho manual nos canaviais
donde escapei como quem escapa
do perigo
sem explicação
(RÊGO, 2012, p. 51)

A inscrição de uma memória não vivida não diz respeito a uma falsa memória, e sim ao que na memória nos conduz à ética, uma vez que a elaboração trata do processo de significação de um fato em relação a um sujeito, e não do fato em si. Na medida em que este poema apresenta traços biografemáticos, o que está em jogo na memória “do que poderia ter sido” é como estes fatos sabidos sobre migração e exploração, sobre pobreza e sobrevivência, são incorporados à narrativa que se tece sobre uma vida. Importa que eles sejam dizíveis. Algo da verdade histórica sustenta, portanto, a estrutura aparentemente ficcional. O impossível é tornado possível contingencialmente, imaginariamente, eticamente. Assim, enquanto memória coletiva, esses destinos tornados comuns, em dado momento são incorporados ao que o sujeito lírico tem como real, remontando a ideia do tempo sofrido e do espaço vivido.

Do incomparável à comparação

Com base na leitura e na análise da obra desses três poetas contemporâneos, podem-se perceber maneiras distintas de acolher o paradoxo presente no fato de que pertencemos a uma terra e de que o pensamento e a linguagem estão a todo momento desnaturalizando esse pertencimento. Portanto, podemos dizer que os processos de identificação e filiação não respeitam as categorias de sujeito e objeto, e sim a variação das relações entre a terra e o território. Valores heterogêneos e mesmo antagônicos, como as referências sagradas e profanas, o movimento de territorialização e de desterritorialização, a memória vivida e a memória do não-acontecido, a modernização avassaladora e os processos modernos intrínsecos e espontâneos, não se anulam na escrita poética nem impossibilitam a teoria e a filosofia de abrirem o campo conceitual para estas figuras em emergência. Elas atuam, a rigor, desenhando uma borda que transborda o território e amplia a experiência da terra, seja para o plano cosmopoético de Reuben, seja na aporia política e no adiamento que fundam as “Casas do Norte”, seja ainda na remontagem condensada dos tempos em Josoaldo Lima Rêgo. O que se percebe é um processo intenso de sobreposição e desmontagem de códigos, oriundos dos diferentes meios nos quais os poetas transitam.

O lugar de origem não é, necessariamente, tematizado frontalmente. Mas, a partir de uma vivência muito particular, ora como nômades, ora sustentando a passividade e a dilatação da experiência

própria, os três contornam a tradição pelo recurso à transmissão, fazendo do acossamento de que *algo se sabe neles* a condição para tornarem-se sujeitos desse saber. Suas poéticas se mostram empenhadas em fazer dessa travessia um *bordejamento* no qual está inclusa a exploração das várias maneiras com que a arbitrariedade de uma origem pode ser comunicada, reivindicada, desconstruída, reelaborada. Intuímos, nesse ensaio, que algo do imaginário do Nordeste se encontra onde menos se espera, inacabado, por vir, em abertura; não como estrutura ou fator determinante, e sim como semente, detalhe, molécula – formas do oblíquo e do viés, da elipse e da figura.

Estes poemas sobre os quais propusemos leituras, alguns mais, outros menos, revelam-se hieróglifos, vestígios de mitos, tradições e leituras, frutos de uma constante torção entre a subjetividade e o contexto, o dizer e o poder, de modo que, ao mesmo tempo em que é possível depreender algo de uma incidência solar, por exemplo, também se rasura a filiação, a nacionalidade, a pátria. Não é a própria linguagem que segrega o real? Os clichês aqui são evitados, posto que uma coisa é o corpo que se tem e outra diz respeito ao corpo que escapa. Na superfície da página se constrói o território da escrita, a terra da letra, e é nela que se subvertem as imposições disciplinares, e algo do singular plural pode sobreviver. Para estes três poetas, importaria sobretudo o endereçamento que canções, cidades, poemas, mapas, astros, datas e estórias lhes destinam, construindo, na resposta elaborada poética, política e figurativamente, um laço sobretudo intempestivo com o comum por se fazer.

Referências:

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Orientador: Robert W. Andrew Slenes. 1994. 500 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Trad. Paula Montero e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Casa do Norte*. São Paulo: Corsário-Satã, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 1. Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x) e exunouveau*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

RÊGO, Josoaldo Lima. *Paisagens possíveis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

ROCHA, Reuben da. *Estrelas brilham, mastigam lixo*. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. São Paulo: Mórula Editorial, 2019.



Por bares, museus e cemitérios: heterotopias da resistência em *Bacurau*

Among Bars, Museums and Cemeteries: Heterotopias of Resistance in Bacurau

Júnior Vilarino

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais/Brasil

jrvilarino@ufv.br

<https://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

Resumo: O objetivo deste artigo é situar o filme *Bacurau* em uma estética, em constante delineamento no cinema brasileiro contemporâneo, de representação de territórios periféricos nos quais o espaço consiste em uma heterotopia condicionante da viabilidade das personagens, cuja precariedade compartilhada propicia sua aliança na esfera pública. Abordam-se também duas questões: primeiramente, a coextensão entre as esferas privada e pública na formação de um espaço convergente do aparecimento e da luta; em seguida, a relação entre critérios sociais, econômicos e de identidade de gênero na aliança entre personagens diferentemente precárias. Conceitos como viabilidade, espaço convergente, precariedade e aparecimento, de Judith Butler (2018), e heterotopia, de Michel Foucault (2013), fundamentam as análises.

Palavras-chave: *Bacurau*; espaço narrativo; esfera pública; precariedade; aliança; heterotopia.

Abstract: The objective of this article is to situate the film *Bacurau* in an aesthetic, constantly delineating in contemporary Brazilian cinema, representing peripheral territories in which space consists of a heterotopia conditioning the viability of the characters, whose shared precarity provides their alliance in public sphere. Two issues are also addressed: first, the coextension between the private and public spheres in the formation of a convergent space of appearance and struggle; then, the relationship between social, economic and gender identity criteria in the alliance between differently precarious characters. Concepts such as viability, convergent space, precariousness and appearance, by Judith Butler (2018), and heterotopia, by Michel Foucault (2013), support the analyzes.

Keywords: *Bacurau*; narrative space. public sphere; precarity; alliance; heterotopia.

Considerações iniciais

Na introdução ao livro em que publica os roteiros dos filmes *O som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, o diretor Kleber Mendonça Filho (2020, p. 18) relata que ele e seu roteirista, Juliano Dornelles, redigiam o terceiro desses textos motivados pelo espaço que se tornaria o povoado da trama: “o entusiasmo pela mera ideia de *Bacurau* como um lugar passou a ser o motor do processo de escrita”. O cineasta expõe, igualmente, a necessidade de estabelecerem relações entre esse lugar e uma espacialidade mais vasta: “Estávamos conectados, lendo a imprensa na internet, assistindo a vídeos no Youtube, no Instagram, vendo as pessoas reagirem ao mundo nas redes sociais” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 18). Estavam atentos, então,

ao Brasil da ascensão da extrema direita que [havia marcado] os últimos anos da escrita de *Bacurau*, [...] ao noticiário na vida real dos Estados Unidos e do Brasil, no qual vilões reais falam como vilões da ficção e fazem vigarices reais sem consequências morais. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 18)

Esse colapso ético coaduna as populações de dois espaços: um grupo de exterminadores estrangeiros, integrantes de um clube da morte, com a anuência da prefeitura de uma cidade do interior do Brasil, pretende dizimar a população de um dos seus povoados, predando sua água, interrompendo seu sinal de Internet de modo a impedir qualquer possibilidade de repercussão midiática. Sobre a combinação de referências implícitas dos espaços interior e exterior, o roteirista sugere que “talvez exista uma versão microscópica das guerras do Vietnã e Canudos em *Bacurau*” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 19). Assim sendo, aquele lugar fictício do interior nordestino acabaria inserido em uma geopolítica ampla, uma ecologia política na qual a vida local manteria uma interdependência com uma esfera global.

Bacurau, substantivo que designa um pássaro de hábitos arredios e noturnos e que serviu de título para a obra, teve seu sentido expandido pelos cineastas e associado a uma ecologia política. É tanto uma alegoria da índole aguerrida das personagens, em luta contra sua dizimação pelos facínoras eugenistas, quanto um topônimo do espaço narrativo. Ali, reocupar e defender seu nicho ecológico significará empreender uma luta contra as arbitrariedades de um Estado de exceção que promove o extermínio sistemático da comunidade e a predação de seus recursos

hídricos. A dimensão ética da luta desproporcional entre predadores e predados remete à degradação dos ambientes socionaturais no contexto ultraliberal do avanço tecnocientífico, representado no filme por robusto aparato maquinário e armamentista do grupo invasor.¹

Considerando esse primeiro nível ético de ocupação do espaço, este artigo propõe explorar, sobretudo, uma segunda dimensão da relação entre as personagens, aquela estruturada segundo uma moralidade dos gêneros sexuais, ocasionadora de ruídos conflitantes no interior da luta coletiva pelo habitar. Pretende-se analisar, especialmente, a função de espaços como o cemitério e o museu; secundariamente, o bar, a rádio e o prostíbulo, de modo a demonstrar a abolição da fronteira entre as esferas pública e privada. Demonstra-se, também, que a heteronormatividade de certas personagens e as dissidências de outras a essa norma estruturam sua relação com o espaço narrativo, que uma ética do poder viver no espaço depende de condições produtoras de uma vida possível (a viabilidade), e que o poder lutar relaciona-se com o dever encarnar uma norma de gênero. Parte-se do princípio da relação intrínseca entre espaço e gênero, que serão abordados, fundamentalmente, pelo prisma da performatividade, isto é, não como categorias essenciais, mas, antes, funções abertas à potencialidade do agir e à espacialidade da reocupação.

Então, se as personagens da luta se movem no interior de normas de gênero, repetindo-as e agenciando-as, também o espaço será performático, heterotópico e heterocrônico, ou seja, variável em sua funcionalidade. Em *Bacurau*, as relações entre o espaço e o gênero paulatinamente conferem unidade ao enredo, cujo clímax será o agrupamento de personagens normativos e dissidentes quando do ataque derradeiro dos invasores já no fim do filme, e cujo introito é a cena inicial do funeral da personagem Carmelita, uma anciã líder do povoado. De fato, um espaço desmitificado e um tempo descontínuo abrem o filme. Os nativos velam o corpo da representante de sua cultura originária, que encarna o próprio lugar e de cuja trajetória emana uma força telúrica e social, como atesta o epitáfio que lhe dedica seu filho, Plínio: “Carmelita e Bacurau tão [sic] em todos”.

¹ Parto da concepção de Enrique Leff (2015, p 33, tradução nossa): “a ecologia política é o estudo das relações de poder e do conflito político sobre a distribuição ecológica e as lutas sociais pela apropriação da natureza”. No original: “Political ecology is the study of power relations and political conflict over ecological distribution and the social struggles for the appropriation of nature”.

Essa cena é reveladora da relação entre espaço e gênero, bem como da possibilidade de resignificação destes últimos. É uma mulher que exercera liderança cultural no lugarejo, o que ilustra a vitalidade que o feminino assumira ao ser agente político de coesão social. E, surpreendentemente, no instante mesmo de seu sepultamento, a memória de sua vida faz dela um ícone inspirador de mudança social. Com efeito, no cemitério, os acompanhantes transformam o cortejo em uma manifestação contra os predadores de Bacurau, levantando os braços e abanando lenços brancos. Logo, o escopo do filme não propõe apenas discutir o direito cultural ao espaço em face da invasão estrangeira, mas também questionar quais sujeitos assumem papéis simbólicos de autoridade, mulheres, homens ou pessoas *queers*, cujas divergências identitárias acabarão convergindo, na esfera pública, para a construção de uma vida possível de ser vivida em um espaço passível de ser reocupado.

A dissidência revela-se, na tela de *Bacurau*, um dispositivo agenciador da lei do gênero e, por conseguinte, da lei do espaço e do tempo. O tempo do gênero, algo como a sincronicidade de funcionamento do feminino e do masculino na engrenagem social, resulta disruptivo. A memória de Carmelita institui um tempo outro. A heterocronia, que, para Michel Foucault (2013, p. 118) é a “ruptura absoluta com o tempo tradicional” em situações heterotópicas, condiz com a temporalidade daquele enterro, pois nele há simultaneidade entre dois tempos, o da morte e o da luta. Paralelamente, a função e a morfologia do cemitério são resignificadas por uma ação de protesto espontânea e impensável da multidão ali presente, consoante um dos princípios das heterotopias, o qual, segundo Foucault (2013, p. 118) significa “o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis”.

Por sua vez, o gênero e o espaço resignificados são fatores de viabilidade, conceito este designado por Judith Butler (2018, p. 47) como as “condições ontológicas sociais da persistência [de uma] pessoa”. Para a autora, o humano não é originalmente pleno; ele não consiste em um atributo igualmente outorgado a todos os viventes. É, antes, produzido por normas e pelas condições por elas impostas, as quais regulam a possibilidade de um aparecimento sem risco para determinadas vidas, menor para umas do que para outras, na esfera pública. Ele concerne à presença corpórea do sujeito nessa esfera, autorizada por sua maior ou menor disposição a encarnar uma norma. Sua precondição é “a demanda compulsória por aparecer de um modo em vez de outro” (BUTLER, 2018,

p. 42). Essa problemática encontra-se no argumento de *Bacurau*, cuja imagem zootoponímica introduz uma estética da realidade corpórea e delimita o espaço de aparecimento na luta pela viabilidade dos habitantes do povoado. Tal estética vem notabilizando-se no cinema brasileiro das primeiras décadas do século XXI, o que convém aqui situar.

Em ensaio de 2007, *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*, Ivana Bentes (2007, p. 249) descreve duas tendências de representação dos espaços periféricos no contexto latino-americano, quais sejam, a espetacularização da violência e um “novo-realismo”, o qual procederia com “ironia e humor negro diante da ruína” dos universos filmados. A ensaísta aponta a propensão de certos diretores a partir dos anos 2000 – herdeiros de Glauber Rocha, entre os quais Eduardo Coutinho – cujos trabalhos não se prestam a uma “folclorização da miséria” (BENTES, 2007, p. 245), buscam na linguagem formas capazes de “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador” (BENTES, 2007, p. 244) e são caracterizados por uma oposição à “falência ética e [à] dissolução dos pactos sociais” (BENTES, 2007, p. 251) que haviam marcado, segundo a autora, um número considerável de filmes sobre periferias na década de 1990.

Creio ser pertinente situar *Bacurau* nessa tendência, entre filmes enfáticos da relação intrínseca entre personagens e espaços periféricos nos quais enfrentam o desafio de prescindirem das precariedades diferenciais que as atingem para reconhecerem-se atingidas por uma precariedade coletiva, a violação política de direitos fundamentais. O produto desse reconhecimento é a formação de alianças, espaços convergentes da diferença. Com efeito, em filmes ficcionais como *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé, e documentários a exemplo de *Era o Hotel Cambridge* (2016), da mesma diretora, as referências tópicas dos títulos são nomeações de espaços narrativos abertos a usos inconciliáveis diante do risco da precarização e do desaparecimento iminente. O diferencial em *Bacurau* é a topologia ser criada com elementos tanto realistas quanto da ficção científica e da distopia.

Portanto, seria pertinente situar *Bacurau* em uma tendência representativa de universos periféricos na qual o espaço se constitui em um elemento estruturante da significação. Nessas obras, observa-se um complexo tratamento da categoria espacial, que vai da topologia sociologizante ao universo distópico, da realidade estetizada ao posicionamento político. Em suma, *Bacurau* é ilustrativo de um cinema contemporâneo, interessado por territórios periféricos, que reabilitou o debate tanto sobre ética quanto sobre formas renovadas de representação e coesão social.

Ao dizer que elementos realistas predominam no espaço de *Bacurau*, não considero que sua referencialidade externa seja imediata, longe disso. É o estranhamento da percepção de signos realistas em um contexto distópico que se exige do espectador. O realismo diz respeito à forma, à linguagem direta (o som, a luz estourada, o coloquialismo do registro linguístico, o cenário naturalista). Por isso, o sentido parece estar na superfície da imagem, como se fosse proposto um pacto de significação e o espectador compartilhasse com as personagens uma chave de inferência, e que isso ocorresse em razão de uma literalidade, a banalidade do mal² em uma espécie de *reality show* no qual é disputado o maior número de nativos que cada estrangeiro elimina. Não há polissemia aí, é a concretude do signo que se impõe. Nem se faz necessário explicar o porquê da invasão, tampouco precisar de onde vêm os forasteiros. A referência, nesse aspecto, como já havíamos pontuado, é sugerida pela coerência interna da narrativa. Um Estado de fato e de exceção instala-se em uma comunidade pelo prazer de exterminá-la. Isso é expressivo por si mesmo. A própria película prezou essa literalidade, prova disso é a desistência dos diretores de introduzirem-na com uma legenda espaço-temporal que, no roteiro, entretanto, estava prevista:

Daqui a alguns anos... Depois dos trágicos incidentes conhecidos como “Os 67 Massacres de Agosto”, os Estados Unidos proibiram finalmente o uso e o porte de armas de fogo para seus cidadãos. A resultante guerra civil gerou também foras da lei amantes do tiro, que passaram a ver em países distantes oportunidades de usar livre e apaixonadamente suas armas de fogo. Esses estrangeiros clandestinos foram batizados pela mídia de “Bandolero Shocks”. Um desses grupos escolheu como alvo uma pequena e tranquila comunidade no interior do Brasil chamada Bacurau, em uma missão que se tornou especialmente lendária”. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 223)

O espaço narrativo é, portanto, autorreferencial: a própria linguagem localiza o enredo, criando as condições de enunciação; ela delinea o tempo heterocrônico, pois a fisicalidade do espaço, fadada ao desaparecimento, cobra uma atitude coletiva e imprevista de conservação da vida, em uma temporalidade da contingência e da imanência. O

² Parto do conceito de Hannah Arendt (1999), concernente à indefensabilidade da ausência de consciência ética em sujeitos que justificam sua violência como a prática da obediência a políticas estatais legais em si mesmas.

cemitério, o museu, o prostíbulo, a rádio, a rua; a referência desses espaços é sua própria ressignificação ao ritmo da precariedade crescente e da insurgência imprevistamente urdida.

Essa urdidura espacial dialoga com o ensaio *Corpos em aliança e a política das ruas*, de Judith Butler (2018, p. 40), no qual a precariedade

designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferentemente expostas ao dano, à violência e à morte.

Nessa obra, debatem-se modalidades de resistência política possibilitadas por alianças entre atores políticos com precariedades diferenciais, ou seja, que sofrem em seus corpos violências em virtude de sua condição identitária: as mulheres, os *queers*, entre outros. O fundamento da aliança entre sujeitos distintamente precários não seria identitária, mas social e econômica. Logo, é ao darem-se conta de que políticas públicas não protegem suas vidas, é ao perceberem que a política da responsabilidade individual pela vida, defendida pela economia neoliberal, torna-se uma ideologia de distribuição diferencial e sistemática da precariedade, que sujeitos diferentemente precários se aliariam, fazendo da assembleia “uma alternativa ética e social distinta da “responsabilização” (BUTLER, 2018, p. 22). Segundo a autora, a interdependência constitutiva de pessoas sujeitas a diferentes opressões é o fator de sua aliança potencial:

A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros). (BUTLER, 2018, p. 85)

Nesse sentido, a produção da esfera pública em que tomem lugar sujeitos em diferentes situações de precariedade social demanda, paradoxalmente, a disposição ética de cada um deles a prescindir temporariamente de sua precariedade identitária, primordialmente irredutível, em prol de uma aliança fundada na alteridade, em uma “interdependência que se torne possível de ser vivida” (BUTLER, 2018, p 78). Essa disposição, “nos desafia a compreender a insuficiência das ontologias identitárias para pensar o problema das alianças” (BUTLER, 2018, p 78). A ressignificação da irredutibilidade identitária é análoga à

redefinição do espaço com funções prévias, cujo uso é alterado para que se possibilite o aparecimento dos corpos precários aliados. E, na nova cena, “o ambiente material é ativamente reconfigurado e refuncionalizado” (BUTLER, 2018, p. 81). Portanto, são a ampliação do horizonte ético³ e a atribuição de uma função outra ao espaço público que possibilitam a ação contestatória, isso “porque todo mundo se recusa a ir para casa, aderindo às ruas como o lugar de sua coabitação temporária e convergente” (BUTLER, 2018, p. 108).

É a heterotopia do espaço público, reconfigurado pela precariedade compartilhada das personagens de *Bacurau*, que pretendo, daqui em diante, abordar, salientando duas questões: primeiramente, a coextensão entre as esferas privada e pública na formação de um espaço “convergente” do aparecimento e da luta; em seguida, a política do gênero sexual na articulação de uma aliança que não deixa de considerar a identidade, mas que acaba por adotar a precariedade, em seu sentido mais generalizado e coletivo, como critério de inclusão das diferentes personagens precárias na assembleia dos insurgentes.

Da precariedade diferencial ao espaço convergente

Como mencionei anteriormente, o espaço em *Bacurau* é construído com elementos realistas dispostos em um contexto distópico. De fato, a forma obedece a uma estética muito próxima daquela que, em tese, se encontraria no cotidiano de um povoado do interior do Brasil. A direção de arte cuidou para criar uma visualidade menos artificial possível, e a naturalidade acresce com a participação dos habitantes do Povoado da Barra e dos distritos de Parelhas e Acari, situados no Seridó potiguar, locações do filme.

A primeira referência espacial é fornecida no começo do filme, em um plano que mostra um satélite orbitando em torno da Terra e se aproxima até focar uma estrada pela qual transita um caminhão-pipa, em uma paisagem semiárida, identificada por uma legenda na qual se lê “oeste de Pernambuco”. Imediatamente após, outra legenda diz: “daqui a alguns anos”. O espectador, desde o início, é exposto a certo contrassenso fundante das narrativas distópicas e de ficção científica,

³ A ampliação do horizonte ético refere-se a uma dialética em que sujeitos prescindem de suas prerrogativas identitárias a fim de acolher a alteridade constitutiva de outrem. Ver: Butler, 2015, p. 60.

cuja delimitação irrealista espaço-temporal se apresenta como uma probabilidade fenomenal remota, porém da forma mais lógica possível. Na sequência, o caminhão estaciona; descem Erivaldo, motorista, e a passageira Teresa. Por um binóculo, eles observam uma represa. O espectador saberá, pelo diálogo, tratar-se de um lugar ocupado por um grupo predador dos recursos hídricos, e que um foragido da polícia, Lunga, com seu bando armado, havia atacado o lugar para conseguir água, não obtendo êxito. Assim que o vigia do local nota Erivaldo e Teresa, afugenta-os com um tiro. Esse breve plano-sequência situa o espaço narrativo. O espectador está diante de uma narrativa sobre a luta de um povo contra um invasor predatório.

A chegada do caminhão a Bacurau revela a origem de Teresa. Ela veio para o enterro de sua avó, Carmelita, líder da comunidade, matriarca cujos descendentes – como diz seu filho Plínio em um epitáfio hiperbólico – estão espalhados por vários estados brasileiros, países europeus e Estados Unidos, “muita gente que não pôde” (MENDONÇA FILHO; DORNELLES, 2019)⁴ estar presente no funeral “por causa do problema [da] região”, mas que havia enviado “muita ajuda pra Bacurau, prova de que Carmelita e Bacurau tão [sic] em todos eles”. A metonímia espacial revela uma complexidade. Bacurau estende-se a uma geopolítica abrangente. No nível pré-textual, ela alude à produção da obra, que contou com técnicos de vários países, além dos atores estrangeiros, intérpretes dos forasteiros. No plano narrativo, delimita uma ecologia política nacional, reveladora da interdependência dispar entre um ecossistema local e outro externo. De fato, a disparidade entre a precariedade dos nativos residentes e a dos nativos imigrados explica-se por haver entre eles uma “exposição diferencial à morte e ao morrer que caracteriza a vida dos povos subjugados e dos precários” (BUTLER, 2018, p. 55). Porém, os “filhos longínquos” de Bacurau, a salvo do perigo, enviaram ajudas, o que fez a precariedade se tornar mais generalizada. E Teresa, que havia retornado para o enterro da avó, juntou-se à luta de seu povo.

A propósito, Judith Butler (2018, p. 50) propõe, utilizando a primeira pessoa teórica – expressando o sentido do reconhecimento de si no e pelo outro –, que “mesmo que a minha vida não seja destruída na guerra, alguma parte da minha vida é destruída na guerra quando outras

⁴ Optei por extrair todas as falas do filme e não do roteiro, publicado em livro, em razão das variantes entre as duas fontes.

vidas e processos vivos são destruídos na guerra”. Coincidentemente, a autora menciona os recursos hídricos como componente de um território em guerra capaz de tornar um conflito isolado em fato coletivo, concernente às pessoas que não se perceberiam implicadas nele (BUTLER, 2018, p. 51). Logo, podemos dizer que os modos concretos pelos quais cada sujeito se expõe à morte na sociedade da precarização são potencialmente associáveis. A morte por ausência de cuidado e proteção sociais não nos iguala, já que a distribuição de condições precárias é diferencial, mas ela nos é comum.

Portanto, surge coletivamente “uma sensação experimentada de precariedade, vivida como uma morte lenta” (BUTLER, 2018, p. 78). Fazer surgir da morte, golpe final da produtividade precária, uma resistência que alie a todos em prol do bem comum é o que ocorre no funeral de Carmelita. E a resistência surgirá primeiro fantasticamente, pois do caixão começa a escorrer água, em uma alucinação da neta Teresa; em seguida, concretamente, pois ali, no cemitério, performa-se um ato público significativo. A multidão presente, tomada em um plano panorâmico, acena para o alto abanando lenços brancos. O inusitado e o inesperado do gesto surpreendem o espectador assim como deve ter causado surpresa aos invasores, cujo aparato de vigilância aérea conta com drones espalhados por toda região. Com tal gesto, é dito que haverá resistência.

Então, inusitadamente, a luta – que será armada – organiza-se inicialmente enquanto gesto pacífico e igualmente violento, pois profana-se o recinto privado dos mortos, percebido como público pelos vivos enlutados, alterado em sua função, porque era urgente aparecer. A prefeitura, poder instituído, pactuava com o estrangeiro invasor. Sem sinal de internet, nenhuma mídia alternativa podia atuar. Porém, a precariedade não pôde esperar, embora tenha sido inevitável violar um espaço a princípio intocável. Tal urgência lembra aquela que veio à tona nas manifestações de 2013 no Brasil, e que era produto, como observa Eugênio Bucci (2016, p. 77), do “descompasso de temporalidades entre a comunicação do mundo da vida e a comunicação própria do Estado”. Nesse hiato, segundo o autor, “irromperam protestos, com sua carga de linguagem, de estética e de violência”. No enterro de Carmelita, a estética mórbida do protesto, que ressignifica a morada dos mortos e violenta a percepção do espectador, foi a linguagem performada pela multidão.

Um cemitério, por si só, de acordo com Michel Foucault, “é um lugar altamente heterotópico, pois ele tem início com essa estranha heterocronia que é, para um indivíduo, a perda da vida, e essa quase

eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de desaparecer” (2013, p. 118). O cemitério de Bacurau não reproduz apenas a relação extensiva entre vida e morte em uma temporalidade estritamente materialista ou metafísica, com sua inerência heterotópica, sua dialética constitutiva entre um aqui e um alhures. Ele extrapola essa tensão por acolher uma assembleia, ação política incompatível com a função do espaço, com o enquadramento originário por ele produzida.

O enquadramento imagético constrói um discurso sobre a vida e a morte. Na obra *Quadros de guerra*, Judith Butler (2016b) abordou o modo pelo qual sujeitos precários – trata-se dos prisioneiros de Guantánamo – são capturados em imagens midiáticas, propondo que ele se fundamenta em um recorte ideológico, um enquadramento veiculador de uma narrativa sobre a irrelevância da vida dos capturados pelas câmeras. A tese defendida pela filósofa é que o luto deveria se expressar continuamente, por práticas e políticas que enfatizem a importância de um vivente desde seu nascimento:

Trata-se, antes, de uma questão de como o poder configura o campo em que os sujeitos se tornam possíveis, ou, na verdade, como eles se tornam impossíveis. [...] A questão é, na minha opinião, mais extrema e exige um tipo de análise capaz de colocar em xeque o enquadramento que silencia a pergunta de quem conta como “quem” – em outras palavras, a ação compulsória da norma ao circunscrever uma vida passível de luto. (BUTLER, 2016b, p. 231-232)

O enquadramento dos moradores no cemitério, diante da câmera do drone do invasor, denota um ato de aparecimento público em um espaço ressignificado. É como se ocorresse a inscrição dos corpos em uma cartografia insuficiente quando se corre o risco do extermínio populacional, de ser riscado do mapa. É uma representatividade demográfica que está em jogo. Aliás, em regimes totalitários, estatísticas podem, não raro, ser falseadas, subnotificadas ou supernotificadas com vistas a um controle populacional. Em *Bacurau*, a questão do registro é trazida para o centro do debate. É como se fosse necessário perguntar-se quantos habitantes já haviam sido mortos, quantos ainda restavam, quantas crianças, mulheres, quantos idosos. Quanto ao registro midiático, era vital que fosse noticiada a invasão pelos estrangeiros, mas estes, tendo rompido o sinal de internet, controlavam a mídia, que só noticiava o que lhes convinha, a busca policial por Lunga e execuções públicas em outras partes do país. Assim, o espaço dominado vai tomando as

feições de uma verdadeira distopia, vão-se perdendo as referências, os dados da realidade.

De fato, o interesse do registro cartográfico é uma das discussões levantadas pelo filme. Plínio, o professor, propõe a seus alunos localizarem Bacurau no mapeamento por satélite. Na primeira tentativa, o local não é localizado, ao que ele reage dizendo: “Bacurau tem que aparecer no mapa”. Na segunda tentativa, infrutífera, diz: “Ué, era pra tá aqui”. Um aluno, Horácio, pergunta-lhe então: “Professor, não tem que pagar pra entrar no mapa, não?” A saída da situação embaraçosa foi apelar para um mapa desenhado à mão: “Nesse mapa nós encontramos Bacurau”. Aqui, a imagem fala por si, trata-se da luta pela inscrição topográfica. Em casos extremos, como o do extermínio paulatino daquela população, o desafio que os não representados enfrentam é o de representar a si mesmos, de traçar uma estratégia de tomada do espaço público, de ressignificação desse espaço como localidade do aparecimento.⁵

O que está em jogo é, pois, aparecer, já que a comunidade não constava das plataformas geográficas oficiais. Ironicamente, Plínio é o nome do naturalista romano autor da enciclopédia *História natural*, publicada entre os anos 77 d.C. e 79 d.C. O aluno Horácio, por sua vez, expressa a verve satírica do poeta latino seu homônimo. O menino estará também na cena em que dois turistas do sudeste brasileiro – disfarçados de trilheiros quando, na verdade, estão mancomunados com os invasores –, entram em um bar a cuja proprietária um deles pergunta: “Quem nasce em Bacurau é o quê, hein?”, à qual Horácio, inesperadamente, responderá: “É gente”. Vale observar que a pergunta e a resposta extrapolam sua acepção linguística; o sentido nelas contidos é o de uma ontologia mais geral, que deveria preceder à naturalidade de nascimento expressa pelo gentílico de um nativo de Bacurau. Então, a literalidade da resposta de Horácio contém uma ironia que impede o entendimento do atributo “gente” segundo uma concepção universalista do humano, o que significaria endossar o discurso de que todas as vidas são humanas – e não vivíveis –, isto é, produzidas social, política e historicamente.⁶

⁵ Nesse sentido, iniciativas como a do *OpenStreetMap* têm tido importância capital para as comunidades não mapeadas pelas plataformas informáticas pagas. Ela disponibiliza o serviço de mapeamento colaborativo, voluntário, editável e gratuito, do qual se têm valido comunidades do interior do Brasil.

⁶ Ver: Butler, 2016a, p. 308.

Ao invés de um universalismo generalizador, é a historicidade daquela “gente” que é evidenciada, quando a dona do bar acabará não respondendo qual é o gentílico, mas perguntando, para a surpresa dos turistas: “Cês vieram conhecer o museu, foi?” Depois, na rua, é Teresa quem lhes pergunta: “Cês vieram visitar o museu?” Os turistas partem sem visitá-lo. A fachada do museu apenas havia sido mostrada no início do filme. Mais adiante, no desfecho, ele terá papel crucial na construção da espacialidade da luta. Mas sua simples menção pelos nativos nessas cenas, os quais se mostram orgulhosos de possuírem-no, já serve para se destacar a historicidade da condição de ser “gente”, sim, porém gente daquele lugar, Bacurau, cujo presente está inserido em um processo histórico de luta pela preservação da memória do povoado e pela construção de sua identidade.

Quanto ao gentílico, ele não será dito por nenhum dos nativos durante todo o filme, e o espectador acabará não conhecendo-o, ainda que um dos turistas sulistas tivesse suspeitado – não sem desdém – de que fosse “bacurauense”. A ausência de nomeação permite-nos pensar que a identidade natalícia não pudesse ser nomeada por ainda se encontrar hiante, na dinâmica de um processo histórico. Com efeito, a crise instaurada pela barbárie perpetrada pelo invasor suspende temporariamente qualquer possibilidade de nomeação. O gentílico não deve ser tomado, então, por uma categoria teleológica à qual os sujeitos históricos de Bacurau teriam chegado. Estava ainda presente, em construção, o processo que pudesse resultar na conservação daquela “gente”. Logo, trata-se de garantir a existência antes de se pensar em seu atributo ontológico. O gentílico seria uma categoria convergente, ou seja, todas as singularidades dos nativos convergiriam para uma nomeação coletiva. Contudo, o interesse volta-se, de antemão, para a construção de um espaço de ação convergente no qual apareçam corpos diversos comungando precariedade.

Recapitulando, a esfera pública do aparecimento contestatório começou a ser construída no cemitério. A cena do bar, por sua vez, foi palco de um ato sem multidão, mas relevante da resistência identitária dos nativos diante dos forasteiros. Outro espaço reinventado presente desde o início do filme é, curiosamente, o carro de som do DJ Urso, que cumpre a função de uma rádio. Através desse veículo, inepto em comparação com o arsenal midiático do inimigo, são dadas as notícias, narrados os atos públicos. Já o prostíbulo mantém a porta escancarada,

pela qual os atos sexuais aparecem com a maior naturalidade, como se as esferas privada e pública tivessem seus limites abolidos, como se essa abolição simbolizasse a disposição de todos os bens ao benefício comum, como se nada mais restasse da ação humana que não devesse ser usufruído comunitariamente.

A nudez, uma vez publicizada, expressa o grau máximo de uma experiência coletiva que se vai construindo ao longo da narrativa e tem a rua como lugar privilegiado do encontro, onde será feita uma assembleia avaliativa de ajudas trazidas pelo prefeito, em campanha por reeleição. Na ocasião, o professor Plínio informa que havia alimentos fora do prazo de validade, um carregamento de livros desatualizados. A médica Domingas chama a atenção para um provimento de “remédio tarja-preta com distribuição gratuita, sem prescrição médica, que faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa”. A reunião dos moradores é um espaço de decisão coletiva no qual participam, sobretudo, com suas ironias sobre as doações, um “presente de grego”. A reunião revela-se igualmente um espaço de negociação e revisão de posturas. Então, a médica aproveita o ensejo para se desculpar com todos e com Plínio por seu “mau comportamento” no velório de sua mãe, Carmelita. Na ocasião, estando bêbada, ela havia dirigido palavras ofensivas à morta, chamando-a de “bruxa nojenta”; havia perguntado à multidão ali reunida se ela compareceria também ao seu enterro. Foi o embate entre o saber popular, representado pela matriarca, e o conhecimento científico da médica, que se instalou. Ademais, uma opressão racial está subjacente, sendo negra Carmelita e Domingas, branca.

Para tratar dissensos impedidores de uma assembleia, Judith Butler (2018, p. 98) parte da concepção de Hannah Arendt, que aponta a igualdade como princípio da aliança, isto é, “a questão [...] é entender o humano como um ser relacional e social, um ser cuja ação depende da igualdade e um ser que articula o princípio da igualdade”. Ao mesmo tempo, a autora adverte contra o perigo da “idealização” de uma análise da aliança política considerada nesses termos, antes de citar o exemplo das “manifestações revolucionárias” de 2011 na Praça Tahrir, salientando

a maneira como certa sociabilidade foi estabelecida dentro da praça, uma divisão do trabalho que derrubou a diferença de gênero, que envolveu um rodízio de quem iria falar e quem iria limpar as áreas onde as pessoas dormiam e comiam, desenvolvendo um

planejamento de trabalho para que mantivessem o ambiente e limpassem os banheiros. (BUTLER, 2018, p. 98)

Se em Bacurau se lutava por um direito fundamental coletivo, fazia-se necessário que o princípio da igualdade prevalecesse. Contudo, a vaidade de Domingas foi um elemento que ameaçou perturbar a organicidade política da comunidade, afinal, bruxaria e medicina poderiam, uma e outra, coexistir? Para que a organicidade fosse reestabelecida, é o acerto de contas entre ela, a comunidade e a memória da falecida que necessitou ser feito, negociado politicamente naquela arena de decisões. É o acerto de contas entre os saberes ancestral e médico que permite a essas duas mulheres, com condições distintas, tomarem parte na mesma luta. Então, ela assume diante de todos: “Carmelita foi uma pessoa importante, Carmelita é importante”. E, depois, mostrará sua força contra o masculinismo, pois, quando os forasteiros preparam a tomada do povoado, ela encara Michael, o comandante, perguntando-lhe a razão de estarem exterminando seu povo. E, no fim do filme, quando os moradores enterram-no vivo, Domingas estará lá, com uma pá na mão, entre trabalhadores braçais, a jogar terra sobre a cova, o que a aproxima do mundo empírico. Também terá importante papel contra a opressão do gênero feminino, pois quando uma das prostitutas é levada à força pelo prefeito, ela lhe dirá: “eu botei essa menina no mundo. Se ela voltar machucada, eu corto o teu pau e dou pras galinhas”.

O que a cena de vaidade de Domingas e o acerto de contas entre ela e o povoado expressam é a própria dinâmica democrática. Nenhuma igualdade está posta de saída em uma assembleia; em um espaço convergente de luta, ela é construída por meio de um processo ininterrupto de negociação. A ocupação coletiva do espaço configura, portanto, um trato com a conciliação na diferença, uma aliança a despeito da distribuição diferencial da precariedade entre as personagens. Nas palavras de Judith Butler (2018, p. 12), “categorias fundamentais, tais como inclusão e reconhecimento, têm que ser encaradas como parte de uma luta democrática temporariamente aberta”.

Esse desafio é levado em consideração pelos diretores de *Bacurau* durante toda a narrativa e sobretudo no desfecho, quando Lunga terá papel essencial como aliado de seu povo. Seu protagonismo na luta é tão mais notável quanto é impensável que exatamente ele, um sujeito *queer*, marcado por uma indefinição de gênero, ocupe o espaço público, apareça com seu corpo ambivalente, sua aparência invulgar, e lute em pé de

igualdade ao lado de homens e mulheres em um universo tão marcadamente heterossexual. A inserção de Lunga na luta dá-se por uma resignificação daquele que é o espaço mais simbólico da resistência do povoado, o museu, dentro do qual se inicia a ação guerrilheira da personagem como aliado de seus contrerrôneos. É disso que tratarei a seguir.

Da precariedade do gênero à precariedade coletiva

Lunga é anunciado no início do filme. No caminhão-pipa, a caminho de Bacurau, Teresa e Everaldo veem na televisão o anúncio policial da procura por um foragido, que exhibe a foto de um rosto – o do ator Silvero Pereira, intérprete da personagem – em uma pose um tanto provocadora e sensual, uma teatralidade andrógina, sem camisa, com um dos ombros projetados para trás, a face projetada em primeiríssimo plano. Segue-se o diálogo: “Tão procurando Lunga.” “E a recompensa que tão pagando pela cabeça dela é boa.” Na sequência, os dois descem do caminhão e olham por um binóculo uma represa: “Taparam foi tudo” “E ninguém fez nada?” “O Lunga tentou, né?”.

A apresentação da personagem ao espectador já a situa sob signos da ambivalência, usados tanto na foto quanto na referenciação pronominal, feita a Lunga no feminino e no masculino. O espectador toma conhecimento de que ela/ele já havia tentado reconquistar das mãos do invasor, ainda incógnito, a água usurpada. Lunga permanecerá somente mencionado; aparecerá mesmo na tela a partir do *plot point*, depois de mais de uma hora de filme, quando se verá que ela/ele tem as unhas pintadas de preto, rímel e sombra nos olhos, anéis dourados, pulseiras, colar e braceletes. Seu esconderijo está situado fora do povoado, na guarita de uma represa de concreto vazia, potente alegoria que o representa como o guardião das águas. Quem a/o procurou foi Pacote, trazendo os corpos de dois habitantes de Bacurau mortos na estrada pelos turistas disfarçados de trilheiros. Um dos assassinados é Flávio, primo de um dos companheiros de Lunga. Cumpre ressaltar que esse companheiro possui uma expressão de gênero tida socialmente como masculina, é um homem viril, com barba farta, mas unhas pintadas de vermelho.

Pacote, enquanto espera que Lunga e seus dois asseclas desçam da guarita, é tomado em um plano que não mostra seu rosto, apenas sua mão apoiada sobre uma régua de medição do nível de água, que está no mínimo. Esse símbolo, da extrapolação do suportável, é o *plot point* da

narrativa, que doravante se encaminhará para o combate armado contra os invasores, com a entrada de Lunga em cena. Embora tocado pelo luto de seu companheiro, são razões coletivas que o motivam a entrar na luta. Pacote reporta que, num só dia, sete pessoas haviam sido mortas, e que, ainda por cima, o caminhão-pipa de Erivaldo, último meio ainda usado para o abastecimento, havia sido furado a tiros. Lunga está prestes a se oferecer à luta quando um de seus companheiros diz a Pacote: “Lunga tá cansado”, e Lunga exalta-se: “Cansado é caralho! Eu tô é com fome! A gente tá aqui feito a bicha do Che Guevara passando fome nessa merda!”

A atribuição irônica dessa orientação sexual ao ícone da Revolução Cubana alude ao masculinismo e ao machismo reinantes em muitos ambientes e espaços revolucionários. Importa frisar, nesse sentido, que o homossexual que quisesse se engajar na luta comunista encontrava empecilhos em razão de sua sexualidade, o que foi narrado na obra *Antes que anocheza* de 1992, do cubano Reinaldo Arenas. Inversamente, em *Bacurau*, o líder da luta armada será um guerrilheiro *queer*, uma “bicha” *sui generis*, que vive encastelada e foragida em companhia de dois homens.

A entrada de Lunga no vilarejo é triunfal. A cena foi rodada à noite, uma alusão aos hábitos noturnos do bacurau, o perigoso pássaro. Lunga vestiu-se com figurino diferente para a ocasião: coturnos com tachas à moda *punk*, uma calça para cima do umbigo, um chemisier estampado e aberto. No peito, uma corrente com figa; nos cabelos, um aplique compondo um corte *mullet*. Entre assovios e aplausos, a heroína é ovacionada, o que não impediu, entretanto, que uma senhora, do meio da multidão, gritasse: “Que roupa é essa, menino?” Nesse caso, outra referência ao machismo é feita, como se Lunga estivesse infringindo regras sexistas da expressão dos gêneros.

Decerto, a expectativa social do gênero baseia-se em uma inteligibilidade, ou seja, existem signos mais ou menos previsíveis que fundamentam a percepção cultural dos gêneros. Isso os dotaria de uma substância, algo de permanente. O que a expressão de gênero *queer* faz é desvirtuar essa substância binária. A esse respeito, Judith Butler (2003, p. 47), na obra *Problemas de gênero*, observa:

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes então, o gênero como substância, a viabilidade de *homem* e *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conforma os modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade. (Grifos do original)

É uma “ordenação compulsória” que motiva a pergunta irônica da senhora diante do “jogo dissonante” de Lunga. Tal ironia verbal teria força injuntiva e anunciaria uma exclusão física do espaço, assim como a crise de vaidade de Domingas para com o prestígio de Carmelita poderia ter maculado sua imagem e danificado sua ascendência sobre a comunidade. Porém, o guerrilheiro *queer* e a matriarca “bruxa” têm suas atuações na coesão social mantidas. Num e noutro caso, trata-se de elementos perturbadores e ruidosos, reveladores de que o primado da igualdade enquanto princípio da ação política não deve ser idealizado, como nos lembra Butler.

O direito de aparecer na luta pública contra a precariedade pode não ser equanimemente distribuído. Para um corpo ininteligível, ele pode ser negado de várias formas. Um corpo dissonante pode ser invocado por atos linguísticos tais como a injúria, a ironia e a paródia diminuidoras, a interpelação agressiva. No entanto, esses atos ainda conseguem ser menos excludentes do que a desrealização. Para Judith Butler (2016a), em *Défaire le genre*, a desrealização é o grau mais extremo da violência ética praticada contra um sujeito que ousa deslegitimar a norma binária de gênero. Ela ocorre quando a ininteligibilidade de um corpo leva à sua invisibilidade extrema. Possuir uma identidade de gênero oprimida “significa que você está lá, como um ser oprimido e visível” (BUTLER, 2016a, p. 49, tradução nossa)⁷, disponível para a percepção do opressor. Mas ser irreal, como precisa Butler (2016a, p. 50, tradução nossa), “ficar fundamentalmente ininteligível (ser considerado pelas leis da cultura e da linguagem como uma impossibilidade) é o mesmo que dizer que não se alcançou o estatuto de humano”.⁸ A desrealização atinge, por exemplo, sujeitos transgêneros, *queers* e intersexuais, a respeito dos quais as pessoas, na cultura heteronormativa, vaticinam que eles “não existem”, pois não existiria algo como a transição pelos gêneros, ou seriam doentes e depravados. Isso fomenta imaginários sociais que justificam a negligência da precariedade desses sujeitos pelas leis culturais e jurídicas.

No vilarejo, pelo contrário, apesar da ininteligibilidade expressa pela frase “Que roupa é essa, menino?”, Lunga terá acesso não apenas aos espaços públicos e políticos do aparecimento – a rua, a praça, esses lugares que, nas sociedades hodiernas, oferecem risco de ataques de ódio

⁷ « cela signifie que vous êtes là, en tant qu'un être opprimé et visible » (BUTLER, 2016a, p. 49). Cito a tradução francesa de *Undoing Gender* (2004).

⁸ « Se trouver fondamentalement inintelligible (être considéré par les lois de la culture ou du langage comme une impossibilité) revient à dire que l'on n'a pas atteint le statut d'humain. » (BUTLER, 2016a, p. 50)

por parte de transeuntes intolerantes defensores da norma binária de gênero – mas ao espaço mais representativo da identidade: o museu. O museu, que os moradores haviam feito tanta questão de recomendar aos turistas brasileiros, somente no desfecho do filme, quando os invasores se infiltram no povoado e preparam o ataque derradeiro, será conhecido. Um deles, armado, passeia pelo acervo, composto por utensílios do cotidiano, peças de artesanato, fotos de cangaceiros e de cabeças humanas decepadas. Ele percebe que armas de fogo haviam sido retiradas de seu lugar de exposição, e alerta o bando, por um sistema de rádio, de que os nativos poderiam estar armados. E enquanto se distrai ouvindo notícias do andamento do ataque em outros pontos, uma mão, cujas unhas são pintadas, emerge de um fosso no assoalho empunhando uma arma com a qual atinge o invasor. Essa mão não é outra, senão a de Lunga, que levanta a tampa do fosso, sai dele e pega um dos facões do acervo do museu, com o qual decepa o inimigo. Atraído pelo barulho dos gritos enfurecidos de Lunga, mais um invasor entra no museu, onde já estão à espreita outros nativos, que o atacam. Na sequência, Lunga, banhado em sangue, surge pela porta do museu segurando uma cabeça decepada. Os habitantes de Bacurau acorrem à praça. Na porta da igreja, são expostas as cabeças dos inimigos. Eles estão liquidados, com exceção do chefe, que logo aparece refém de um morador, pedindo ajuda ao prefeito, que finge não o conhecer. Lunga continua apontando a arma para a cabeça do forasteiro-chefe, que será enterrado vivo.

Há uma significação subjacente ao fato de ser um museu o espaço público a partir do qual Lunga marca sua participação heroica na luta. É de atentar para a relação entre a viabilidade de sujeitos dissidentes da norma heterossexual e espaços e práticas públicos da memória. É preciso perguntar-se, então, quais são as condições de uma produção memorialística sobre a vida e a morte desses sujeitos. A não ser em espaços como o *Museu da Diversidade Sexual*, criado em 2012 pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, raras são as iniciativas do poder público para reabilitar a história dessa população, omitida ao longo dos tempos. Por sinal, no contexto do impedimento de atividades presenciais na pandemia de Covid-19, o museu organizou a exposição digital *Queerrentena*, cujo objetivo foi mostrar obras de artistas interessados nos modos pelos quais a comunidade LGBTTQI+ vivenciava os espaços em isolamento social.

Em um contexto pandêmico, em que o aparecimento físico representa um risco de precariedade coletiva, o isolamento viria a ser, ironicamente, fator de viabilidade para essa comunidade. Mas sua sociabilidade presencial, em tempos habituais, talvez tivesse frequência

menor em razão da cultura de sua exclusão dos espaços públicos. Ou seja, as ruas, as praças, são lugares perigosos para a vida dos dissidentes sexuais. Os museus não são espaços que comumente guardam sua memória. Aliás, muitos desses sujeitos são privados da história de suas vidas, seja porque suas famílias evitam os assuntos que trazem à tona sua identidade de gênero e orientação sexual, seja porque elas sequestram seu direito ao luto quando eles morrem, o que acontece quando seus corpos são velados e sepultados, no caso dos transgêneros, com os nomes de batismo e não com os sociais, que haviam escolhido em consonância com sua identidade de gênero.

A precarização produz e reproduz o banimento dos corpos dissonantes da esfera pública, isto é, os corpos construídos por um imaginário de sua improdutividade social e política deveriam permanecer circunscritos ao espaço periférico ou doméstico: “O corpo na esfera privada é feminino, envelhecido, estrangeiro ou infantil, e sempre pré-político” (BUTLER, 2018, p. 85). É dessa precarização sistêmica distribuída social, política e culturalmente ao povo *queer* que a pergunta irônica da senhora é índice. Lunga não reagirá a ela em consonância com sua condição identitária; é como se ele/ela prescindisse momentaneamente dessa condição para formar aliança com seus conterrâneos, por sua parte precários. E estes também o acolheram, ainda que causasse ruído o fato de ele não possuir a substância para responder normativamente à pergunta “Que roupa é essa, menino?” Em vez da substância identitária, é um “*ethos* da solidariedade” (BUTLER, 2018, p. 28) que condiciona sua (re)ação. Naquele universo ficcional precário, o gênero é tão compulsório quanto a aliança é imperiosa.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Brasil: Vitrine Filmes; SBS Distribution, 2019. 1 DVD (132 min), color.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, [Rio de Janeiro], v. 8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BUCCI, Eugênio. *A forma bruta dos protestos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Trad.: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Défaire le genre*. Trad.: Maxime Cervulle. Paris: Amsterdam, 2016a.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad.: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016b.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad.: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Trad.: Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 27, n.79, p. 113-122, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>.

LEFF, Enrique. Political Ecology: a Latin American Perspective. *Desenvolvimento e meio ambiente*, v. 35, p. 29-64, dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5380/dma.v35i0.44381>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/download/44381/27086>. Acesso em 18 fev. 2021.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: o som ao redor*, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



Naming Performativity on Twitter: Antiracist Feminist Counterpublics in Brazil

A performatividade do nomear no Twitter: contrapúblicos digitais antirracistas e feministas no Brasil

Alejandra Josiowicz

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

alejandra.josiowicz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3525-1833>

Abstract: This article examines naming as a discursive performance deployed by antiracist feminists in Brazil. I analyze tweets referencing the names of three Black Brazilian women intellectuals: Marielle Franco, Lélia González and Djamila Ribeiro, seeking to unearth the way in which their names help to build counterpublic spaces of resistance involving notions of citizenship, belonging and democracy. Using platform studies and Critical Technocultural Discourse Analysis as a theoretical frame, I perform different operations of computational textual analysis to map most frequent users referenced and hashtags used, as well as most relevant topics. I conclude that naming grants a powerful role in building counterpublics' identities, helping to constitute alternative intellectual traditions in Brazil. Linking a social media post with a name to a collective mobilization serves to establish and maintain cultural identity, combining ephemerality with a continuing legacy.

Keywords: counterpublics; antiracism; feminism; Twitter; Digital Studies

Resumo: O artigo examina o nomear como performance discursiva desenvolvida pelo feminismo antirracista no Brasil. Analiso tuites referenciando o nome de três intelectuais mulheres negras: Marielle Franco, Lélia González e Djamila Ribeiro, apontando para o modo como seus nomes ajudam a construir espaços contrapúblicos de resistência, incorporando noções de cidadania, pertencimento e democracia. Usando como marco teórico os Estudos de Plataformas e a Análise Crítica Tecnocultural do Discurso, o trabalho desenvolve diferentes operações de análise textual computacional, mapeando usuários mais referenciados e hashtags mais utilizados, assim como tópicos mais relevantes. Como conclusão, argumento que nomear possui um papel fundamental na construção das identidades dos contrapúblicos, ajudando a constituir tradições intelectuais alternativas no Brasil. Associar um post das redes sociais com um nome

e uma mobilização coletiva contribui para estabelecer e manter identidades culturais, combinando o caráter efêmero com um legado permanente.

Palavras-chave: contrapúblico; antirracismo; feminismo; Twitter; Estudos Digitais

Introduction: Naming and building Feminist Antiracist Counterpublics

This article examines Twitter as a contentious public space in which naming has functioned as a discursive performance deployed by antiracist feminists in Brazil. Although much attention has been given to the use of hashtags by Latin American feminist counterpublics online (FUENTES, 2019; FRIEDMAN, 2018; MENDEZ, 2020), less studies have focused on their articulation with antiracist movements (MENDEZ, 2020; RIBEIRO, 2018), and to their use of other performative strategies, and particularly naming. In this paper, I argue that name listing, name repetition and citation work, among antiracist Brazilian feminists, in a profoundly performative way, as it opens up counterpublic spaces of resistance: repeating names, citing, accumulating names, are ways in which users acknowledge their place in a feminist antiracist cultural tradition, strengthen their sense of citizenship and belonging, create contentious lineages that put women of Color in the center, and establish alliances with intersectional feminists in the United States and other areas of the Global South. Naming, as an identity-maintenance technique (CLARK, 2015), creates collective identities, unites feminist and antiracist subjects and participants inside and outside social movements, academics and activists, theorists and publics. Naming creates alternative pedagogies that not only seek to disseminate knowledge about Women of Color,¹ human rights activists, academics, theorists, writers, but offer role models, references, inspiration, create memorials for the deceased and celebrate the actions of new and future generations. I use the term “naming performativity” to refer to the iterative, citational strategy of

¹ Although this article is focused on three Black female intellectuals, it is part of a wider project called Digital Observatory of Latin American Women, which includes an exploration of the digital practices on Black, Indigenous and Latina intellectual women and LGBTQIA+ People of Color. This is the reason why, when making general statements, I use the term “People of Color”, a label that was created by African Americans, but which has evolved into an identity that politically mobilizes nonwhites toward common goals (PÉREZ, 2020). I particularly prefer the term Women and LGBTQIA+ People of Color because it implies viewing the experience of Black, Latinas and Indigenous women and LGBTQIA+ People of Color from many nationalities and origins in Latin America under a broader category, without flattening differences.

creating lineages, canons, memorials, shaping publics through names, and establishing counter-pedagogies online. Naming serves to identify these traditions and dignifies oppressed individuals.

I analyze tweets referencing the names of three Brazilian Women intellectuals of Color that are central for feminist, decolonial, antiracist, and LGBTQIA+ theory and activism: Marielle Franco, Lélia González and Djamila Ribeiro. I seek to examine the way in which their names work as articulators of forms of resistance to the platform's algorithmic infrastructure, building alternative public spaces involving notions of citizenship, belonging and democracy. The strategy of naming these (and other related) intellectual figures questions the masculine gendering of internet-based technology as the province of Anglo-Saxon white men, and open spaces from the Global South, particularly Latin America, to create counterpublics. My main objective is to observe the construction of feminist antiracist intellectual canons in social networks considered as contentious public spaces, in a continent historically dominated by white masculine lettered figures. I study references and citations of these Brazilian women of Color on Twitter, their transnational circulation, other intellectual figures referenced, the appearance and relevance of hashtags, the users that are most frequently referenced and the different topics they mobilized in social networks. This way, I intend to show how naming is central for feminist antiracist movements, founding alternative public digital spaces of belonging, establishing and strengthening cultural identities, intellectual and cultural canons online, involving notions of citizenship, belonging and democracy.

I use platform studies and Critical Technocultural Discourse Analysis, as well as textual analysis tools, linguistic computation and topic modelling to unravel the meanings and performances created and catalyzed by references to these intellectual women of Color online, looking at the profile of the online communities that name them. Central to this work is a consideration of Twitter as a contentious public space, even if it is not physical and does not fulfil the technocultural expectation of facilitating productive information exchanges and egalitarian digital social interactions. Twitter is, however, a digital public space of discursive interaction in which people congregate around shared or contrasting interests and issues, as participants reflect, refine, reject and reproduce social knowledge that is also informed by their offline experiences. It is a place for different communities to develop collective definitions,

circulating shared collective values and identities. They are symptomatic of a wider social phenomenon, as they contribute to the formation of counterpublics, creating counter-discourses, reframing hegemonic messages, as their messages travel outside of enclave spaces to challenge dominant meanings both in the online and offline public space. (KUO, 2018; FRASER, 1990)

The concept of counterpublics, coined by feminist theorist Nancy Fraser (1990), is central to reflect on the way in which Brazilian feminist and antiracist movements build their identities, create communities dispersed in time and space and contest mainstream beliefs to give visibility to racial and gender justice issues to unaware publics (FRIEDMAN, 2017). Naming, for Brazilian feminist and antiracist publics, functions as a technocultural discourse (BROCK, 2012) that unites those seeking for alternative references, giving information on authors to read and figures to admire. They work as anchors of historical and cultural traditions that have only very recently been incorporated in academia, and are still absent in many cultural and educational spheres and levels. Naming enables movements to organize around shared models and references, exploiting variability, transnational multiplicity and a-synchronicity, as names vary and differ from post to post, from user to user, as well as in different contexts and according to different strategies and aims (BONILLA; ROSA, 2015; FUENTES, 2019). These women's trajectories also vary in time and space, as each intervened in different historical periods through diverse forms of collective activism.

Naming helps feminist and antiracist activists find each other, find information of interest about authors, books and references from different ethno-racial traditions, geolocation and historical frames, follow users, find connections between authors and lines of thought, and establish alliances. Name contiguity, repetition and recombination produces additional knowledge and lineages, drawing connections between racism, sexism and imperialism, in different historical contexts, from different national and transnational areas, from the Global North and South. Names transmit affect, argumentation, belonging and dissensus. Like hashtags, naming implies "participating in" a conversation, a discussion, a campaign (BONILLA; ROSA, 2015; FUENTES, 2019; CLARK, 2015). However, differently from hashtags, lists of names present a relatively stable character, creating a more prolonged, slower digital rhythmic structure, that is crucial for creating identities and sustaining long-term

communities and actions (FREELON; MCILWAIN; CLARK, 2016). This way, naming grants a powerful role in building these counterpublics' identities, helping to constitute alternative Latin American intellectual traditions. At the same time, naming is contextually situated and dependent on collective mobilizations. Linking a social media post with a name or a list of names to a collective mobilization serves to establish and maintain cultural identity, adding to a digital memory process, combining ephemerality with a continuing legacy.

This article is divided in three parts. The first one is a theoretical introduction to platform studies and Critical Technocultural Analysis, zooming on their consideration of Twitter as a public space. It also introduces postcolonial studies in the digital humanities as a theoretical and methodological perspective that focuses on an intersectional antiracist feminist perspective from the South. The second part includes a brief profile of Twitter use in Brazil and an introduction to each of the authors considered, as well as a methodology section on data collection and processing techniques. In the third part, I perform a critical technocultural discourse analysis on the tweets mentioning Brazilian Women intellectuals of Color on Twitter. In Tweets extracted between July and November 2020, I analyze the most frequent hashtags, most referenced usernames and most relevant topics. After cleaning the Tweets collected, I use textual analysis tools, such as hashtags and user recognition, and implement a technique for topic modelling. In the last part, I advance conclusions and elaborate on the technocultural aspects of feminist and antiracist counterpublics.

Platform Studies and a Postcolonial Perspective to Antiracist Feminist Counterpublics from the South

Digital humanities and what has been called “distant reading” examine great systems of cultural production and a big volume of empirical data using computational cultural criticism and abstract patterns to analyze cultural meaning (MORETTI, 2017; LEE; MARTIN, 2015). However, digital humanities as a field has privileged a methodological approach to computational methods, without considering race, gender and geopolitics. In this paper, I propose a postcolonial, intersectional perspective that considers geopolitical, cultural, gender and racial

inequalities between North and South, between different publics and the way they use different platforms, including Twitter (RISAM, 2018).

An epistemology from the South helps me in examining platforms idealized in the North, such as Twitter, which follows user patterns in English, to deconstruct hierarchies between North and South, focusing on users that are native Portuguese speakers and their discursive practices (MILAN *et al.*, 2019). A postcolonial perspective allows me to overcome the epistemological limitations created by colonialism and to criticize ethnocentrism in the humanities, historically shaped by an imperial episteme (CONNEL, 2007; GO, 2016). I intend to think about the unequal distribution of technologies and knowledges, and how alternative discursive practices are produced in the global peripheries, by supposedly dependent cultures and economies that have been shaped by colonialism. (CONNEL, 2007)

My focus is on the way in which marginalized communities of users intervene in a white Anglo-Saxon public space creating counterpublics in which performances of more diverse identities can take place (BROCK, 2020). I study how feminist antiracist users in Brazil engage with naming and name listing on Twitter not only to communicate information, but most crucially to enact powerfully performative meanings, giving visibility to feminist antiracist intellectuals, highlighting the actions and theories of women of color, disputing intellectual traditions, and intervening in debates over citizenship and democracy.

As platform studies have pointed out, platforms are shaped by powerful economic and political regimes, despite the pretended neutrality that Twitter, Facebook and Youtube seek to underscore, presenting themselves as mere facilitators of information and services (VAN DIJCK, 2013; VAN DIJCK *et al.*, 2018, D'ANDRÉA, 2020). Platforms have geopolitical, social, racial, and gendered architectures and hierarchies, through which users and servers carry their actions and modes of distribution (VAN DIJCK *et al.*, 2018, D'ANDRÉA, 2020). As a powerful infrastructure for online communication and social interaction, Twitter is far from a neutral atmosphere of interaction and public content communication (BROCK, 2012; VAN DIJCK, 2013). Critical Technocultural Discourse Analyses (CTDA) point to a media field that is dominated by pro-corporate, technocratic ideologies, that privilege the masculine over the feminine, White over Black, English over Spanish and Portuguese, North over South (BROCK, 2012 E 2020;

RISAM, 2018). Twitter represents the primacy of English and the United States; it is racialized as much as it is driven by global inequalities. For digital communities in the Global South and particularly in Latin America, technologies tend to reproduce ethnocentric, deficit-based cultural stereotypes of backwardness, passivity, lack of technological proficiency and digital literacy, pointing to global, cultural and linguistic hierarchies. (BROCK, 2020; RISAM, 2018)

Platform studies have highlighted how digital corporations co-opted the rhetoric of the world wide web as a public space and used them to exploit online activities for commercial purpose and monetary gains. According to this view, “there is no public space carved out in the infrastructural core of platform society” (VAN DIJCK *et al.*, 2018, p. 134). The lack of a noncommercial, public space, developed by nonprofit collectives, has resulted in a platform society dominated by market forces and technocratic solutions (VAN DIJCK *et al.*, 2018). However, critical technocultural analyses avoid technological determinism, and consider platform users and affordances as mutually constitutive, as users deploy practices that take advantage of their possibilities and limitations and go beyond. Digital platforms are, in fact, spaces of dispute that do not preclude the possibility of contestation.

While I propose to consider Twitter as a digital public space,² studies should avoid developing a digital version of Jürgen Habermas’ utopian vision of a universal public sphere, free from the effect of societal inequalities and in which every individual would have equal standing, participation and access (HABERMAS, 2006). Instead of considering digital platforms as universal means for free expression and disinterested debate, the public digital space should be regarded as constituted by conflict, in which norms, meanings and actions are contested. Theorist Nancy Fraser, in her critique of the habermasian ideal, has argued that instead of a single overarching public sphere, a proliferation of a multiplicity of publics should be considered, in an arrangement that accommodates contestation and the enactment,

² At the same time, it is important to ponder that the text-based structure of Twitter tends to exclude illiterate and semi-illiterate users, which explains why, in Brazil, many prefer to use predominantly image-driven platforms, such as Instagram and Facebook (DATAREPORTAL, 2020). The evidence of rampant digital exclusion, as a byproduct of the persistence and deepening of social inequalities, points to the tensions and complexities of any consideration of the digital public sphere in Brazil.

construction and reconstruction of subaltern identities through discursive interaction (FRASER, 1990). The emergence and proliferation of subaltern counterpublics, within an exclusionary public sphere, while not completely detached from a more comprehensive public space, imply the possibility of collective empowerment, working as spaces of withdrawal and regroupment (FRASER, 1990; FRIEDMAN, 2017). Studies on racial justice hashtag activism focused on English and the United States have highlighted the emergence of online counterpublics that criticise the exclusionary character of first world white feminism, and its unawareness of western privileges (KUO, 2018; FLORINI, 2013; CLARK, 2015; FREELON, MCILWAIN; CLARK, 2016). These studies have underscored the contentious character of digital spaces, as sites of struggle over racial and gendered meanings, and in which Women of Color can include themselves in digital technologies as protagonists (KUO, 2018; FLORINI, 2013; CLARK, 2015; BONILLA; ROSA, 2015). These counterpublics form alternative public spaces in which performances of diverse ethnic, racial and gendered identities can take place. Twitter makes these satellites public spheres possible, as its format, sociality and material characteristics promote the public discursive actions of a public sphere. (BROCK, 2020)

In Latin America, since colonial times, intellectual canons have been exclusionary spaces par excellence, from which the discursive practices of Blacks, indigenous, women and popular classes have been systematically omitted: the “lettered city” only gradually expanded throughout the 19th and 20th century, incorporating middle-class readers and writers, partially democratizing the access to culture and to the lettered world, but continuing to marginalize those populations, as well as their linguistic and cultural productions (RAMA, 1981; MOLLOY, 2006). Latin American feminist and antiracist counterpublics have historically confronted their marginalization and dependence by building counter-civil societies in which they were able to develop and share their strategies for social change (FRIEDMAN, 2017; CARNEIRO, 2019; GONZÁLEZ, 2019). Since the 19th century, for instance, educated women have used print culture to circulate emancipatory ideas of women’s civic participation and intervention in public life (through journals, literary salons, and suffrage organizations), putting women at the heart of popular education and social change (MASIELLO, 1992). Black feminist thought in Brazil has been a pioneer in highlighting the interrelated nature of

gender, race and class. Black feminists as Sueli Carneiro and Lélia González have highlighted the importance of recuperating the experience of Black and Indigenous women, historically subjected to racial, sexual and linguistic violence and abuse since colonial times, as structural to understand national and transnational hierarchies and hegemonic identities in Latin America. (CARNEIRO, 2019; GONZÁLEZ, 2019; PACHAMAMA, 2019; GRAÚNA, 2011)

Naming, in this cultural context, becomes a strategy for Latin American antiracist feminists to contest a White, western, masculine intellectual canon, calling attention to the history of colonialism, through a race, gender, and social-justice informed approach. They seek to rethink canons and global digital spaces from the Portuguese-speaking Global South, from the perspective of Women of Color, pointing to their invisible history of oppression, diaspora and colonialism, and building a vocabulary and a syntax to name the position they want to occupy. Naming serves to form, impulse and mobilize counterpublics, revealing the contentious nature of Twitter as a public digital space, in which battles on politics, language, culture and society are waged. The interactions in which publics engage, as individual and collective actors, to mobilize these traditions and produce alternative public spaces, alter the social epistemology in which they operate, change how they interact and transform their experience and sense of the world. Naming shows an awareness of how Brazilian Women of Color are vulnerable to misrepresentation by mainstream media, systematically sexualized and objectified. Thus, instead of objects to be used, submitted or exploited, they appear as powerful role models to be emulated. This way, naming functions as a catalyst of more diverse, plural and inclusive definitions of citizenship.

A Critical Methodological Approach to the Digital Space of Twitter in Brazil and Brazilians on Twitter

Brazil is the region in the developed world with more internet users. Most of them access the web exclusively from a mobile phone (40%), although the presence of computers in Brazilian domestic environments has expanded in the last year, as has the combination of computer and mobile phone, to a 58% (COMITÊ GESTOR DE INTERNET NO BRASIL, 2021). At the same time, the power of platforms has only grown. Brazil is the country with most Twitter users in Latin America,

and fourth in world usage, with 15.7 million users (DATAREPORTAL, 2020). Twitter is the 6th most used social media platform in the country, with mostly affluent users, and 83% who access from a mobile phone. (DATAREPORTAL, 2020)

A systematic look at Twitter's trending topics and most retweeted hashtags in Brazil shows that they are dominated by digital influencers and automated profiles built by supporters of the far-right Brazilian president, frequently attacking and opposing Women of Color. Recent research has shown that social media in Brazil is a site of racist and sexist discourses on Black women and that online hate speech creates an echo-chamber effect in the cyberspace, amplifying the reverberation of racist discourses in the online environment. (TRINDADE, 2020)

In the municipal elections that were held in November 15 and 29 2020, there was a record number of women and People of Color candidates (TARCIZIO, 2020). In the period before and after the election, there was also record number of attacks against Women of Color in politics. A report made by the Marielle Franco Institute revealed that Black women candidates, elected officials and other public political activists point to digital violence as the predominant type of violence they have suffered (INSTITUTO MARIELLE FRANCO, 2020). Despite the rampant racism and sexism, during the last decade, a group of intellectual Women of Color have gained popularity through Twitter and other social media, as symbols of antiracist, anti-police violence and LGBTQIA+ agendas. That has been the case of Marielle Franco, Djamila Ribeiro and Lélia González, which are the focus of this analysis.

The data collection was made in the period between the 25th of July 2020, a date devoted to celebrating Black women in Latin America and the Caribbean, and the municipal election, held in November 2020. During these months, daily extractions were made of Tweets with references to the three authors (another important date that was contemplated within this data was Black conscience day, the 20th of November). This was a particularly significant context in which definitions of democracy and citizenship were under dispute. I utilized quantitative and qualitative research methods implemented in the Software Wolfram Mathematica, which is a high-level computational language, at the same time as a software for textual analysis and processing, that allows a wide range of operations and research methods with different types of texts and in different formats (WOLFRAM, 2021). Following ethical guidelines and best research

practices suggested in previous studies exploring Twitter data, the study safeguarded users' privacy, did not disclose personal identification, such as usernames or aliases, and required authorization when citing tweets. (BERGIS; SUMMERS; MITCHELL, 2018; CLARK, 2015)

The extraction of tweets that mentioned the three authors during this period resulted in 228.441 tweets that reference Marielle Franco, 27.027 that reference Lélia González, and 30.236 that reference Djamila Ribeiro. The selection of these three authors responded to different, but equally relevant, questions. In the case of Marielle Franco (1979-2018), she was a Black feminist activist, politician and outspoken critic of police brutality, who was particularly active on Twitter and the news of her assassination was followed by a true uproar on Twitter, with 567 thousand mentions and the creation of the now popular hashtag #MariellePresente and #QuemMandouMatarMarielle (#MarielleisPresent and #WhoKilledMarielle). Djamila Ribeiro (1979-), on the other hand, is a Black feminist activist, author, journalist and editor. She has published three books and is the editor of a publishing house focused on antiracism and feminism. In August 2020, together with a number of anti-racist and Black Women's organizations, Ribeiro presented a legal accusation against Twitter in the Federal Public Ministry, denouncing the platform for "economically exploiting racism and misogyny", giving prominence and profiting from attacks on Black women, exploiting racism and sexism for advertisement. (BERGAMO, 2020)

Lélia González (1935-1994) was a Brazilian theorist, politician, professor, anthropologist and human rights activist, who was one of the founders of the Movimento Negro Unificado (Black Unified Movement) in Brazil. González wrote many essays and books, and was a pioneer of intersectionality studies, coining the term *Amefricanidade*, which is central for decolonial, intersectional, feminist and antiracist theories and activism in Latin America (GONZÁLEZ, 2019). In her essay "The Political-Cultural Category of *Amefricanity*", originally published in 1988, she advances a postcolonial perspective on race and proposes the concept of *Amefricanity* (*Amefricanidade*) as a breakage of territorial, linguistic, and ideological boundaries, a way of conveying the idea of an Afro-centered culture, and of unity in a shared diasporic history. It is a broader, encompassing concept, that includes Black and Brown peoples from North, South and Central America and the Caribbean. (GONZÁLEZ, 2019)

Within the tweets extracted, I mapped the most frequent languages within the tweets that mention these authors, which revealed their transnational circulation. I then created a function that quantifies the use of @ (which identifies users), to identify the accounts that are more frequently mentioned and retweeted within the multilingual corpus of tweets. Another step was developing a function that quantifies the use of # (hashtags), to see which hashtags were more popular during this period. Through @ and RT, Twitter allows citation, interpellation, posting and reposting of messages, which reveal different kind of social and cultural interactions in the platform. Through #, Twitter organizes tweets in trending topics, creating channels that connect communities of users interested in the same matters. I created tables with the most frequent users and hashtags mentioned in connection with each of the three authors. Finally, I performed a technique for topic modelling on tweets in Portuguese, which extracts the most relevant topics in each corpus of tweets under analysis. The technique used was matrix factorization, particularly NonNegative Matrix Factorization, and in this case Probabilistic Latent Analysis. I used a package created for Wolfram Mathematica (ANTONOV, 2013), which allows for topic extraction from a collection of documents. I manually selected the 5 most relevant topics from the 10 topics generated for each author and labelled them according to one of the words with highest score in each topic. With the selected topics and their labels, I generated several graphs.³

Using these methodologies for textual analysis, I look at the way in which Marielle Franco, Djamila Ribeiro and Lélia González have been key figures on Twitter of the formation of feminist, antiracist counterpublics. For these publics, the practice of naming female intellectuals of color has been key for the enactment, construction and reconstruction of their collective identities, catalyzing a polyphony of subaltern voices. Naming these antiracist women helps occupying and reclaiming dominant controlled digital public spaces, such as Twitter, while strategically employing protest rhetoric to argue against stereotypes and to build alternative public spaces. I study the specific strategies that users put to work to oppose algorithmic violence, resist the hegemonic Twitter use and advance their agendas.

³ For more bibliography on this and other techniques for topic modelling with Tweets, see Steinskog, Therkelsen and Gambäck (2017); Wang, Liu and Yalou (2016).

Tweeting and Naming: What’s in a Name?

Firstly, it is important to note that the three authors differ in their transnational circulation: while Marielle Franco circulated in 24 languages during this period, Djamila Ribeiro circulated in 7 languages and Lélia Gonzalez in 13. I show the ten most frequent languages of Tweets on these intellectuals in Table 1. Among the 10 most important languages are Portuguese, Spanish, English, French and Italian, but also languages from other regions of the Global South and non-hegemonic cultures, such as Catalan, Estonian, Romanian, Haitian Creole and Hungarian. Marielle Franco is the intellectual figure that has circulated most frequently in English, with 8,400 tweets that reference her, followed by Lélia González, with 268 and Djamila Ribeiro, 117.

Table 1 – Most frequent language in Tweets about Marielle Franco, Djamila Ribeiro and Lélia González.

Marielle Franco Tweets		Djamila Ribeiro Tweets		Lélia González Tweets	
Portuguese	204 389	Portuguese	29 944	Portuguese	22 314
Spanish	11 973	English	117	Romanian	3943
English	8476	Spanish	84	English	268
French	2059	Undefined	43	Spanish	163
Italian	510	French	35	Hungarian	146
Undefined	413	Romanian	10	Undefined	92
German	191	Catalan	2	Finnish	61
Catalan	108	Tagalog	1	Tagalog	12
Estonian	89			French	8
Finnish	64			Haitian Creole	7

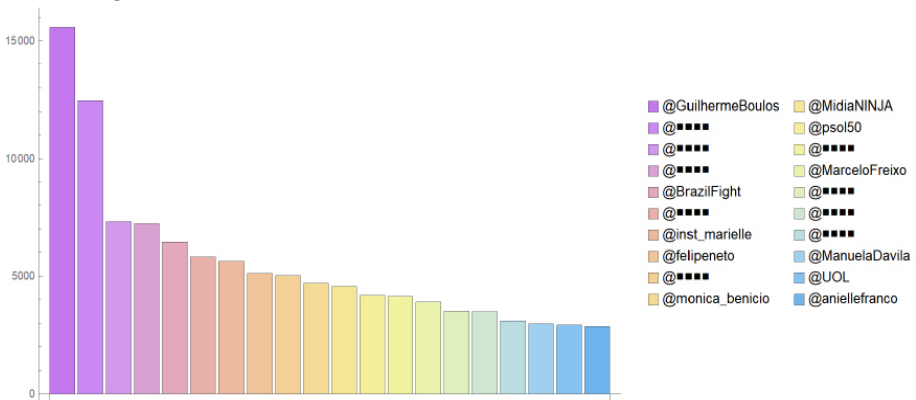
Source: The Author and Wolfram Mathematica

Marielle Franco: The Politics of Naming LGBTQIA+ People of Color; Naming in Hashtags

One of the most important themes in the corpus of tweets on Marielle Franco is elections. Figure 1 shows the most referenced users on tweets on Marielle Franco. In the top twenty, there are male as well

as female users, a majority of which are political candidates, critics of the present government, but also journalists, digital influencers, artists, ONGs, political parties, alternative media, and some of Franco’s relatives and friends. Many women of color politicians appear among the 20 most referenced users, which is indicative of Franco’s heritage in Brazilian politics. This includes her widow, who was elected as a councilwoman, and her sister, as well as Black women House representatives, a candidate for mayor and others.

Figure 1 – Most referenced users in Tweets on Marielle Franco.



Source: The Author and Wolfram Mathematica.

Naming Marielle Franco, on Twitter, is associated with critiquing police violence, particularly in favelas, also with opposition to the president Jair Bolsonaro, with antiracist movements, human rights, and feminist activism. The elections figure very prominently on tweets on her, as well as juridical investigations on her assassination, including possible charges against the president.

In addition to users, names of LGBTQIA+ and female politicians of Color appear in this corpus: senators, members of the House of Representatives of the State of Rio de Janeiro and of Federal congress, her friends and family members that have gained popularity in politics. During the months before election, her name was mobilized to promote Women and Trans People of Color candidates, gathering 182 names in what the Marielle Franco Institute, an ONG run by Anielle Franco, called “Agenda Marielle Franco”, as seen in this tweet:

48 hours of Marielle Franco Agenda and we already have 182 candidates from 18 political parties. Black, Indigenous, quilombolas, trans, Lesbians, bisexual, White, cis, heterosexual from the whole country. More than 1700 participants signed up. And you, if you talk so much about Marielle, why don't you sign up to participate?⁴

This initiative gathered support from candidates which supported LGBTQIA+ rights, antiracism and opposition to police violence. The tweet directly invites those who name and admire Franco's legacy to support antiracist and feminist movements more concretely.

Another tweet connects the name of Franco with antiracist personalities around the world, including a photograph:

The aim of this production is to tell a little more about the trajectory of people that had a great impact in the world. Among them, Nina Simone, Muhammad Ali, Angela Davis, Marielle Franco, Nelson Mandela, Malcom X, Martin Luther King.

This tweet highlights how naming can serve to establish alliances between antiracist figures in the United States, Africa and Brazil. Another tweet connects her name with central figures in the struggle for peasant, indigenous and Black people rights in Latin and Central America, connecting her with their cause. Another tweet, sent by the first Black trans person elected as a councilwoman in the city of Sao Paulo, also performed name listing of different Women of Color in Brazil, to commemorate the 25th of July:

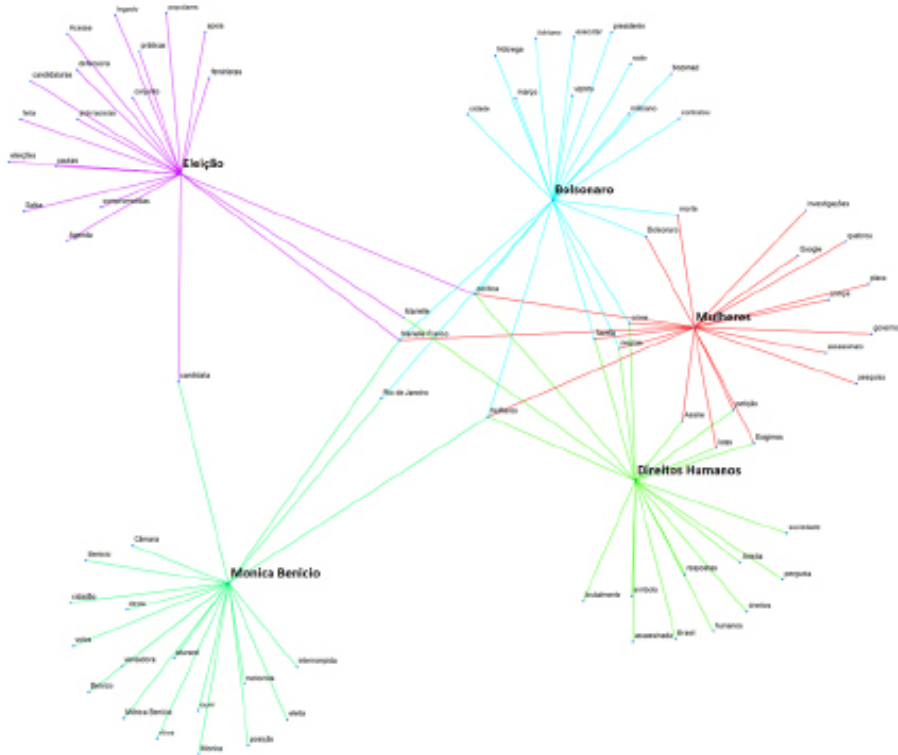
For Aqualtune, Dandara, Xica Manicongo, Tereza de Benguela, Zeferina, Luíza Mahin, Antonieta de Barros, Theodosina Ribeiro, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Luiza Bairros e Marielle Franco. For us, for all of us, for a Good Living!

Lists intend to give visibility to the legacy of Women of Color since colonial times, naming freed slaves, quilombola leaders, women academics, politicians, theorists and philosophers, administrative officials and activists in Brazil and Africa. The past heritage and history of Brazilian Women of Color since colonial times is mobilized on Twitter to

⁴ All translations are mine.

give prominence to present feminist politicians, and to advance antiracist and feminist agendas today.

Figure 2 – Topic Modelling for Tweets on Marielle Franco

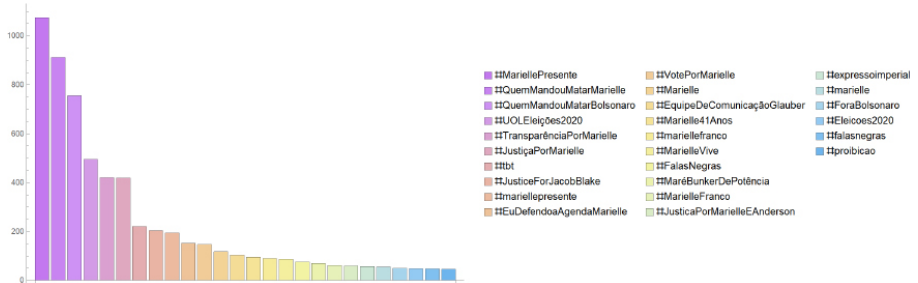


Source: The Author and Wolfram Mathematica.

In the topic modelling generated for tweets on Marielle Franco in Portuguese (figure 2), her enduring legacy in Brazilian politics is evident. One of the topics, for example, points to the prominence of her widow, Monica Benício, and her candidacy in the recent election. Another topic highlights Franco's legacy among feminist antiracist candidates that have gained more prominence and visibility in recent months. Other topics point to various initiatives that have Franco as an emblem for the struggle against police violence and extra-judicial killings in Brazil, as a symbol of Human Rights Activism, a pursuer of social justice for Black women and for people from the Favelas in Brazil. Another prominent name that

appears is that of Bolsonaro, the Brazilian president, in tweets that highlight the investigations on his supposed involvement in her assassination.

Figure 3 – Most frequent hashtags in tweets on Marielle Franco



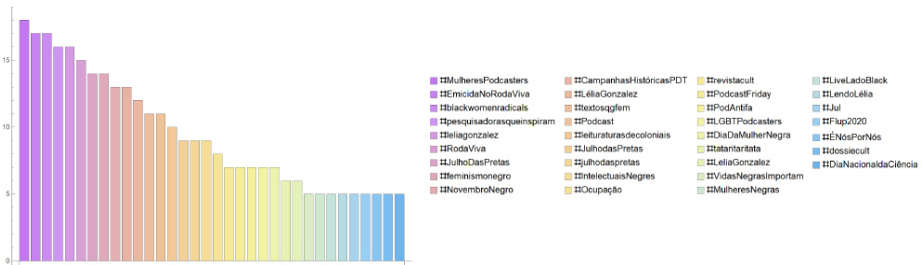
Source: The Author and Wolfram Mathematica.

In the graphic with the most frequent hashtags for Marielle Franco (figure 3), it is possible to trace a dispute that articulates names and hashtag activism. The most frequent hashtags denounce her assassination (*#QuemmandouMatarMarielle*, *#JustiçaporMarielle*, *#MarielleVive* and *#MariellePresente*) (*#WhoKilledMarielle*, *#JusticeforMarielle*, *#MarielleLives* and *#MarielleisHere*). The third in popularity, however, is *#QuemMandouMatarBolsonaro* (*#WhoSenttoKillBolsonaro*), created by Bolsonaro supporters as a sort of parody and resignification of the previous one, pointing to the supposed attempt to assassinate the Brazilian president in 2018. It is a dispute over hashtag use, and naming is in the center of this dispute. The polysemy of the word *mandou*, that means to order as well as to execute an order, is thus used to mean two radically different things that are conflated by Bolsonaro supporters: the act of killing, in the case of Franco, and the act of plotting to kill someone, in the supposed attempt to assassinate Bolsonaro in 2018. This way, Bolsonaro's supporters emulated a hugely popular hashtag, used to criticize him, and reoriented it for their own purposes. However, Franco's supporters also cite and reuse the hashtags to criticize the veracity of Bolsonaro's assassination attempt. This way, names and hashtags with huge popularity are combined, pointing to the profoundly contentious nature of hashtag and naming performativity on Twitter as a digital space: ideologically opposed hashtags placed in contiguity, associated by their phonetic similarity, show a rhythm of argument and counterargument as they are used to wage a battle that is central for Brazilian politics and culture.

Lélia González. Women of Color in Theory and Activism. Naming Amefricanidade online

Figure 4 shows the most frequent hashtags in Tweets on Lélia González, many of which refer to TVshows, podcasts, journals and magazines that celebrate and situate González’s legacy as an intellectual, a theorist and an activist. She was widely mentioned in July, in connection with Black Latin American and Caribbean Women day, such as #DiadaMulherNegra, #JulhodasPretas (#DayofBlackWoman #JulyofBlacks), as well as in November, in connection with activities related to Black Conscience Month. She was mentioned on tweets in French and English as an emblem of Black feminism, as well as of decolonial studies, with #leiturasdecoloniais (#decolonialreadings), and #blackwomenradicals, #IntelectuaisNegres.

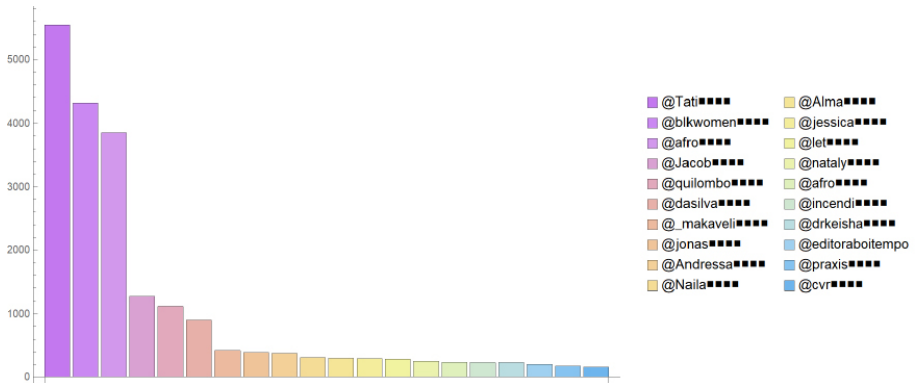
Figure 4 – Most frequent hashtags in tweets on Lélia González. Source: The Author and Wolfram Mathematica.



Source: The Author and Wolfram Mathematica.

The most referenced users in the tweets on Lélia González (figure 5) show a majority of Women of Color, followed by men. There are Black women Organizations, alternative media, organizations mostly on the left, Black cultural movements, Black Women candidates, a publishing house, activists and digital influencers.

Figure 5 – Most referenced users on tweets on Lélia González.



Source: The Author and Wolfram Mathematica.

In tweets on Lélia González, both her theory and activism on decolonial Black feminism acquire a fundamental role. The use of name listing, repetition and citation point to a Black feminist decolonial tradition that connects antiracist and feminist intellectuals from Brazil, the Caribbean, Africa and the United States. Names are repeated, cited, accumulated, in Tweets that trace counter-pedagogies and intellectual lineages that position Women of Color, and People of Color in general, in the center. The practice of name performativity places Lélia González as a central theorist and activist, founder of an intellectual tradition and pioneer of a feminism of Color from the South.

An example is the following thread:

Steps that come from afar and that do not walk alone. Angela Davis, Eliana Alves Cruz, Lia de Itamaracá, Clementina de Jesus, Elza Soares, Joana Felix, Nina Simone, Luiza Mahin, Laudelina de Campos Melo, Conceição Evaristo, Beatriz Nascimento, Maria Felipa, Erica Malunguinho, Lélia Gonzalez, Mãe Stella de Oxóssi +, Marielle Franco, Tia Ciata, Flávia Oliveira, Jurema Werneck, Zezé Motta, Sueli Carneiro, bell hooks, Marilza Barbosa, Dona Ivone Lara, Djamila Ribeiro, Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Ruth de Souza, Dandara, Tereza de Beguela, Maya Angelou and Lúcia Xavier.

Next to a piece of art, which presents women of Color from different historical periods. With more than 30 names of Women of Color

that trace an intellectual tradition and a lineage, the list includes women from Brazil, predominantly, but also from the United States and Africa, including singers, intellectuals, activists, writers and politicians. Other tweets are structured as enumerations, inviting people to read Black Brazilian authors and to listen to Black Brazilian musicians: “Read Carolina Maria de Jesus, Read Sueli Carneiro, Read Machado de Assis, Read Lélia González”. Tweets express admiration for Brazilian Women of Color, their thought, intellectual production and legacy.

Another tweet in this trend is:

International Black Latin American and Caribbean Women’s Day.
Viva Teresa de Benguela, Dandara, Luíza de Mahin, Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Conceição Evaristo. And my lady Mother.

This tweet lists names by Black women in Brazil, writers, human rights activists, quilombola leaders, together with the users’ mother. She traces an alternative lineage that includes herself (and her mother) in an alternative canon of Latin American and Caribbean Women of Color. Identity and citizenship are reconstructed and redefined, both at the collective and at the subjective level.

academic fields, such as history, politics, anthropology, communication and philosophy. She appears as a figure that articulates activism and academia, research, politics and theory, in a fluid manner.

Djamila Ribeiro: New Black Feminist Theory and Polemics

In tweets on Djamila Ribeiro, Black feminism and antiracism are also fundamental. In this case, tweets are shaped by her participation in mainstream media, particularly her appearances in famous Brazilian TV Shows, and her articles in some of the most important newspapers in the country, *Folha de São Paulo* as well as in the magazine *Elle Brazil*. In addition to that, tweets highlight her role as an author of Companhia das Letras, one of the most prestigious publishing houses in Brazil, and as an editor of several collections dedicated to Black feminism. Many tweets mention the titles of her books, which have become bestsellers, as well as the books and collections she has edited.

In this corpus, name listing points to a global tradition of Black feminists that includes Black women in the Global North and South, such as bell hooks, Angela Davis, Grada Kilomba, Audre Lorde and others. Title listing is also very important, as users seek to stimulate readers to read feminist Black authors, by enumerating the titles and affirming “read Black authors”, sometimes including advertising links to Amazon. Other users mention Ribeiro as part of an alternative theoretical canon in lists that include European and North American philosophers together with African authors, such as Michel Foucault, Judith Butler, and Achille Mbembe. Tweets connect her to other women writers, artists and philosophers, such as Simone de Beauvoir, bell hooks, Djamila Ribeiro, Frida Kahlo, and Margaret Atwood. Others lists include Black journalists and authors to celebrate the presence of People of Color in mainstream media.

Tweets on Djamila Ribeiro, while establishing stronger connections to different spheres of the cultural and communication industry (be it television, print media, or the literary market), also seek to create counter-pedagogies and to establish alliances between feminist and antiracist readers and counterpublics, united by shared cultural references in the Global North and South. In the name and titles lists, Ribeiro is positioned and repositioned in different alternative canons: that of feminism, antiracism, Black Brazilian celebrities, Global critical

Conclusions

Name performativity, combined with images, hashtags, and user references, are discursive strategies deployed by feminist and antiracist users on Twitter in Brazil, through which they enact, construct and reconstruct their collective identities. This way, these subaltern counterpublics occupy and reclaim controlled, exclusionary public digital spaces as Twitter to argue against stereotypes, build alternative public spaces and congregate heterogeneous collectives bound by cultural and historical common heritages and values. This kind of community empowerment articulates communities dispersed in space and time, contests dominant mainstream beliefs, and gives visibility to racial and gender justice issues to unaware publics.

I studied three cases of intellectual Women of Color incessantly named, cited and referenced on Twitter, each of which relates to slightly different topics, publics and counterpublics. Marielle Franco is the predecessor of a new generation of LGBTQIA+ People of Color participating in Brazilian politics today. Articulated with hashtag use, Franco points to a dispute over naming, in which the power of memorializing as a performance is evident.

Lélia González is the central figure and founder of Black feminist and decolonial theory in Brazil, and as such, she is named as a theoretical reference, in relation to theories and theorists in the South and North. These practices subvert geopolitical and academic hierarchies and propose new theoretical and intellectual canons. Djamila Ribeiro, as a theorist as well, is the central figure of a young generation of intellectuals that are active in new digital media as well as in more traditional media, who are successful in denouncing to racism and sexism in Brazil. Naming her and listing her together with other intellectuals, theorists, and activists around the world and throughout different historical periods has positioned her in a central place, subverting global as well as racial and gender hierarchies.

Instead of objectified, here Women of Color become the center of a conversation that aims at creating alternative cultural models and references for counterpublics online. Naming establishes a rhythm and a cadence that seeks to mobilize counterpublics, incorporating new generations by adding and subtracting names, incorporating Women of Color present and alive today to historical global canons. Instead of victims with

limited technological proficiency, naming shows how Brazilian activists use Twitter to intervene in cultural and intellectual canons and lineages in Latin America, recreating them in alternative, critical ways. There is a long-term shared temporality in naming, across different historical periods and geographical locations. Naming affirms these counterpublics by emphasizing collective identity and belonging, giving prominence to new definitions of citizenship and new possibilities for democracy.

References

BERGAMO, Mônica. Djamila Ribeiro denunciará Twitter no Ministério Público por “explorar o racismo e a misoginia”. *Portal Geledés*, São Paulo, July 27, 2020. Available at: <https://www.geledes.org.br/djamila-ribeiro-denunciara-twitter-no-ministerio-publico-por-explorar-o-racismo-e-a-misoginia/>. Accessed on: Nov. 15, 2020.

BERGIS, Jules; SUMMERS, Ed; MITCHELL, Vernon. Ethical Considerations for Archiving Social Media Content Generated by Contemporary Social Movements: Challenges, Opportunities and Recommendations. *Documenting the Now*, [s. l.], April 2018. Available at: <https://www.docnow.io/docs/docnow-whitepaper-2018.pdf>. Accessed on: Nov. 15, 2020.

BONILLA, Yarimar; ROSA, Jonathan. #Ferguson: Digital Protest, hashtag ethnography, and the racial politics of social media in the United States. *American Ethnologist*, [s. l.], v. 42, n. 1, p. 4-17, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1111/amet.12112>. Available at: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/amet.12112>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

BROCK, André. *Distributed Blackness: African American Cybercultures*. New York: New York University Press, 2020. DOI: <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479820375.001.0001>.

BROCK, André. From the Blackhand Side: Twitter as a Cultural Conversation. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, v. 56, n. 4, 2012, p. 529-549. DOI: <https://doi.org/10.1080/08838151.2012.732147>. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08838151.2012.732147>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir da perspectiva de gênero. In: HOLLANDA,

Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019. p. 125-145.

CLARK, Meredith. Black Twitter: Building Connection Through Cultural Conversation. In: RAMBUKKANA, Nathan (ed.). *Hashtag Publics: The Power and Politics of Discursive Networks*. New York: Peter Lang, 2015. p. 81-90.

COMITÊ GESTOR DE INTERNET NO BRASIL. *Pesquisa web sobre o uso da Internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus: Painel TIC COVID-19*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2021. Available at: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210426095323/painel_tic_covid19_livro_eletronico.pdf. Accessed on: Feb. 6, 2021.

CONNEL, Raewyn. *Southern Theory: The global dynamics of Knowledge in social science*. Sidney: Allen & Unwin, 2007.

D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA, 2020. Available at: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32043>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

DATAREPORTAL. *Digital 2020: Brazil*. [s. l.]: DataReportal, 2020. Available at: <https://datareportal.com/reports/digital-2020-brazil>. Accessed on: Jan. 15, 2021.

FLORINI, Sarah. Tweets, Tweeps and Signifyin': Communication and Cultural Performance on "Black Twitter". *Television & New Media*, [s. l.], v. 15, n. 3, p. 223-237, 2013. <https://doi.org/10.1177/1527476413480247>. Available at: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476413480247>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, n. 25/26, p. 56-80, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/466240>. Available at: <https://www.jstor.org/stable/466240>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

FREELON, Deen; MCILWAIN, Charlton D.; CLARK, Meredith. Beyond the hashtags: #Ferguson, #Blacklivesmatter, and the online struggle for offline justice. *Center for Media & Social Impact*, Massachusetts, Feb. 29, 2016. Available at: <http://cmsimpact.org/blmreport>. Accessed on: Feb. 6, 2021. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.2747066>.

FRIEDMAN, Elisabeth Jay. *Interpreting the Internet: Feminist and Queer Counterpublics in Latin America*. Los Angeles: Univ. of California Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1525/california/9780520284494.001.0001>.

FUENTES, Marcela. Ni una Menos: Hashtag Performativity, Memory and Direct Action against Gender Violence in Argentina. In: GUL ALTINAY, Ayse et al. (ed.). *Women mobilizing memory*. New York: Columbia Univ. Press, 2019. p. 110-135.

GO, Julian. *Postcolonial Thought and Social Theory*. New York: Oxford Univ. Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190625139.001.0001>.

Anton Antonov, Non-Negative Matrix Factorization algorithm implementation in Mathematica, (2013), MathematicaForPrediction at GitHub. Available at: <https://github.com/antononcube/MathematicaForPrediction/blob/master/NonNegativeMatrixFactorization.m>. Accessed on: Oct. 28, 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019. p. 130-142.

GRAÚNA, Graça. Educação, literatura e direitos humanos: visões indígenas da lei 11.645/08. *Educação & Linguagem*, v. 14, n. 23/24, p. 231-260, 2011. DOI: <https://doi.org/10.15603/2176-1043/el.v14n23-24p231-260>. Available at: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/EL/article/view/2918>. Accessed on: Oct. 28, 2021.

HABERMAS, Jurgen. The Public Sphere: An Encyclopedia Article. In: DURHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. *Media and Cultural Studies: Keywords*. London: Blackwell Publishing, 2006. p. 73-78.

INSTITUTO MARIELLE FRANCO. Pesquisa sobre violência política contra mulheres negras. Rio de Janeiro: Instituto Marielle Franco, 2020. Available at: <https://www.violenciapolitica.org>. Accessed on: Jan. 15, 2021.

KUO, Rachel. Racial Justice Activist Hashtags: Counterpublics and Discourse Circulation. *New Media & Society*, [s. l.], v. 20, n. 2, 2018, p. 495-514. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461444816663485>. Available at: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444816663485>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

LEE, Monica, MARTIN, John Levi. Coding, counting and cultural cartography. *American Journal of Cultural Sociology*, [s. l.], v. 3, p. 1-33, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1057/ajcs.2014.13>. Available at: <https://link.springer.com/article/10.1057%2Fajcs.2014.13>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

MASIELLO, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1992.

MENDEZ, Mariela. Operación Araña: Reflections on How a Performative Intervention in Buenos Aires's Subway System can Help Rethink Feminist Activism. *Estudios Historicos*, [s. l.], v. 33, n. 70, 2020. p. 20-34. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2178-14942020000200004>. Available at: <https://www.scielo.br/j/eh/a/DNXTxzvRFYNMDXZnhPnKz7K/>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

MILAN, Stefania *et al.* Datafication from Below: Epistemology, Ambivalences, Challenges. Crossing Boundaries. *Tecnoscienza: Italian Journal of Science and Technology Studies*. [s. l.], V. 10, n. 1, 2019, p. 89-113. Available at: <http://www.tecnoscienza.net/index.php/tsj/article/view/381>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

MOLLOY, Sylvia. Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración. *Mora*, [s. l.], n. 12, Buenos Aires, 2006. p. 68-86.

MORETTI, Franco. Patterns and Interpretation. *Pamphlets of the Stanford Literary Lab*, [s. l.], 2017. Available at: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet15.pdf>. Accessed on: Nov. 15, 2020.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Mbaima Metlon: narrativas de mulheres indígenas em situação urbana. *Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia*, [s. l.], v. 8, n. 2, 2019, p. 134-150. DOI: <https://doi.org/10.12957/ek.2019.48528>. Available at: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/48528/33641>. Accessed on: 28 October 2021.

PÉREZ, Efrén. People of Color Are Protesting: Here's What You Need to Know About This New Identity. *The Washington Post*, Washington, July 2, 2020. Available at: <https://www.washingtonpost.com/politics/2020/07/02/people-color-are-protesting-heres-what-you-need-know-about-this-new-identity/>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. *Hispanérica*, [s. l.], v. 10, n. 30, 1981. p. 29-82.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RISAM, Roopika. *New Digital Worlds: Postcolonial Digital Humanities in Theory, Praxis and Pedagogy*. Illinois: Northwestern Univ. Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv7tq4hg>.

STEINSKOG, Asbjorn Ottesen; THERKELSEN, Jonas Foyn; GAMBACK, Bjorn. Twitter Topic Modeling by Tweet Aggregation. In: ASSOCIATION OF COMPUTATIONAL LINGUISTICS. *Proceedings of the 21st Nordic Conference Of Computational Linguistics*. Gothenburg: Association for Computational Linguistics, 2017. p. 77-86. Available at: <https://aclanthology.org/W17-0210>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

TARCIZO, Igor. Eleição tem recorde de candidatas mulheres; negros são maioria pela 1ª vez. *Socialismo criativo*, [s. l.], Sep. 28, 2020. Available at: <https://www.socialismocriativo.com.br/eleicao-tem-recorde-de-candidatas-mulheres-negros-sao-maioria-pela-1-vez/>. Accessed on: Nov. 11, 2020.

TRINDADE, Luiz Valério de Paula. “My hair, my crown”: Examining Black Brazilian Women’s Antiracist Discursive Strategies on Social Media. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, [s. l.], v. 45, n. 3. 2020. p. 277-296. DOI: <https://doi.org/10.1080/08263663.2020.1769448>. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08263663.2020.1769448>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

VAN DIJCK, José. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199970773.001.0001>.

VAN DIJCK, José; POELL, T.; WALL, M. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. London: Oxford Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190889760.001.0001>.

WANG, Yuan; LIU, Jie; HUANG, Yalou; FENG, Xia. Using Hashtag Graph-Based Topic Model to Connect Semantically Related Words Without Co-occurrence in Microblogs, *IEEE Transactions on Knowledge and Data Engineering*, [s. l.], v. 28, n. 7, 2016. p. 22-27. DOI: <https://doi.org/10.1109/TKDE.2016.2531661>. Available at: <https://ieeexplore.ieee.org/document/7412726>. Accessed on: Feb. 6, 2021.

WOLFRAM. Strings & Text. *Wolfram Language & System Documentation Center*, [s. l.], 2021. Available at: <https://reference.wolfram.com/language/#StringsAndText>. Accessed on: Oct. 24, 2021.

Varia





Para os conceitos de “poeta” e “poesia” nas poéticas retóricas do século XVI

Towards the Concepts of “Poet” and “Poetry” in Sixteenth Century Rhetorical Poetics

Matheus de Brito

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra / Portugal

matheusb.debrito@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3889-3345>

Resumo: Contribuições recentes aos estudos do Renascimento e da Retórica promovem uma revisão de perspectivas na história literária com consequências amplas para a compreensão da poesia de Camões e de seus contemporâneos. Embora haja estudos prévios, a poesia de Quinhentos não foi discutida de forma satisfatória através das lentes da retórica enquanto sua pragmática textual histórica. Um conjunto de mudanças iniciadas nas últimas três décadas – da Historiografia, Sociologia, Estudos dos Media – trouxe à luz uma tal lacuna na matriz já secular de conceitos através dos quais “períodos literários” são entendidos e, conseqüentemente, textos poéticos do passado. Isto indica a necessidade de estabelecer conceitos epistemicamente mais sólidos, plausíveis e situados. O presente artigo introduz algumas questões relativas ao campo semântico de “poeta” e “poesia lírica”, e pretende indicar alguns tópicos que levem a uma compreensão mais complexa dos aspectos pragmáticos da poesia no contexto da produção simbólica do século XVI.

Palavras-chave: Poesia do século XVI; retórica; Pragmática Histórica; Estudos Ibéricos.

Abstract: Recent contributions to Renaissance Studies and Rhetoric promote a review of perspectives in literary history, with broad consequences for the understanding of Camões’s and his contemporaries Poetry. Although there are previous studies, the poetry of Portuguese *Quinhentos* has not been satisfactorily discussed through the lens of rhetoric as its historical textual pragmatics. A set of changes initiated in the last three decades – coming Historiography, Sociology, Media Studies – brought to light such a

gap in the secular matrix of concepts through which “literary periods” and, consequently, poetic texts of the past are understood. This indicates the need to establish epistemically more solid, plausible and situated concepts. This article introduces some questions regarding the semantic field of “poet” and “lyric poetry”, and intends to provide a few topics that may further lead to a more complex comprehension of the pragmatic aspects of poetry in the context of the symbolic production in the 16th Century.

Keywords: Sixteenth Century Poetry; Rhetoric; Historical Pragmatics; Iberian Studies.

Reflexões preliminares

Pensar hoje os conceitos de “poeta” e “poesia” como operavam no século XVI envolve duas tarefas principais: a primeira consiste em compreender as regras de conveniência segundo as quais *personae* poéticas são construídas, a partir de preceitos genológicos da retórica e imitados de modelos poéticos; a segunda tarefa atina a algumas questões epistemológicas e teóricas relativas à história literária em geral, que se implicam quando a compreensão daquelas regras avançam. Trata-se da transição do foco sobre o autor empírico para a *persona* textual enquanto algo específico aos gêneros poéticos, conceito que implica que práticas poéticas institucionalmente fundadas e com vistas a fins particulares sejam entendidas como aspectos primários da obra de um autor, em lugar de, como ainda acontece por vezes à crítica, assumirmos compromisso com uma base de eventos biográficos que seriam “plasmados” nos textos, isto é, ainda que o biografismo seja hoje hermenêuticamente limitado pela ideia de ficcionalidade ou relativa autonomia do texto.¹ Além disso, colocar a questão nessa chave – o conceito em operação à época – afasta-se da história literária como prática hermenêutica abrangente cujo objetivo consistiria em mediar uma “fusão de horizontes”, apesar de legítima quanto à didática de textos poéticos, e fá-lo com vistas a pensar as condições estruturais da circulação discursiva na sociedade de corte ibérica, trazendo à luz especificidades necessárias da produção e recepção de poesia – escrever, dizer, cantar, ler, ouvir, coletar, imprimir.

¹ Sem reportarmo-nos aqui à ideia de “morte do autor”, que autoriza o destacamento do artefato relativamente à sua própria história, ainda biografismos vigem residualmente em quase todas as regiões da crítica literária, nem sempre na forma da ingênua *intentio auctoris* relativamente ao processo semiótico, mas sobretudo na doutrina do texto como, primariamente, um modo de negociar uma vivência particular. A historicidade do texto não precisa ser ancorada em causas “externas” à textualidade. Veja-se o verbete “Autor”, escrito por João Adolfo Hansen para *Palavras da crítica* (1992).

A tarefa de tal história é uma reconstrução aproximada da pragmática do texto histórico.

Ainda que conte com discussões prévias, a poesia portuguesa do século XVI não foi satisfatoriamente compreendida pelo escopo da retórica como pragmática histórica da escrita na sociedade aristocrática. As primeiras tentativas tenderam a compreender a retórica como um campo técnico de eficácia elocutiva e submeteram as suas descobertas às linhas já demarcadas pelo conceito contemporâneo de *literatura* e da sua derivada *história literária* (DE BRITO, 2019a, 2019b). Por exemplo, e talvez o seu – até agora – maior exemplo, podemos referir a *Retórica e Teorização literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo* (CASTRO, 2008), a qual, apesar de uma abordagem minuciosa dos textos e manuais preceptivos que circularam na Península Ibérica, força a história institucional e material para dentro do conceito idealista e pós-romântico dos períodos literários como movimentos intelectuais mais ou menos autoconscientes aos quais alguns autores podem ou não aderir. *Grosso modo*, tal conceito de história é aproximadamente causal na sua fundamentação e substancialista no seu discurso; estruturado com base nas concepções atuais dos fenómenos literários, toma como dada a relação triádica entre autores, textos e público, e assim cose os textos históricos numa inteligibilidade presentista. A própria história torna-se uma construção anacrônica que disponibiliza à fruição presente os artefatos do passado, mas dificilmente oferece um conhecimento da *alteridade* do passado como tal. Nas últimas três ou quatro décadas, no entanto, essa situação epistemológica começou a ser desafiada através de um diálogo cada vez mais complexo entre os estudos de literatura, novos conceitos de história – por exemplo, dos *Annales*, da *Begriffsgeschichte* –, a análise do discurso francesa, a teoria crítica marxista, os estudos dos *media*, a teoria dos sistemas sociais, e assim por diante.

Não obstante, é preciso notar que esta pretendida renovação da retórica como pragmática textual histórica ainda não foi integrada numa “ciência normal” dos estudos literários no contexto das universidades de língua portuguesa e, para além de monografias académicas dispersas sobre o século XVII, não houve investigação ou questionamento sistemáticos de suas implicações para a reescrita de uma história literária. O seguinte é perceptível: em primeiro lugar, essa renovação epistemológica no contexto das universidades lusófonas é maioritariamente realizada por estudiosos brasileiros, em cujas instituições vige, talvez por razões

geracionais dentre outras, um espírito menos escolástico; em segundo, muito discutido é o “período barroco”, como da discórdia dentro de duas tendências brasileiras da historiografia literária, a que, aí, busca as raízes da literatura nacional, e a que o nega sem no entanto criticar seu conceito;² assim, por fim, essa renovação epistemológica tem sido entendida como uma “terceira via” desde o começo, em especial cabendo àqueles para quem a aplicação da ideia de nação brasileira no contexto colonial produziria um falso problema historiográfico.

Durante os últimos dez ou quinze anos, muito da pesquisa e do ensino do século XVI e especificamente da poesia de Camões – cuja crítica é paradigmática para os estudos desse período – permaneceu ainda próxima à matriz conceptual da conhecida história literária, sob a qual acabam subsumidas mesmo as discussões mais diversas, a exemplo de um Camões *queer*, Camões *antifa* etc. Elas ou são desenvolvidas como incursões no interior desse paradigma, tornado senso-comum às vezes tão útil para solver lapsos argumentativos, ou passam-lhe ao largo, trazendo essa obra ao presente, por assim dizer, “a expensas” da história. Não seria o caso de imaginarmos a possibilidade de periodização da poesia portuguesa (e ibérica) dentro de um quadro retórico-historiográfico, em vez do modelo dominante de literariedade trans-histórica, que funda as manifestações literárias nalgum substrato antropológico e reduz “retórica” a variação elocutiva? Vários estudos recentes dão contornos a uma espécie de espaço ético-retórico como instrumento para que se elaborem segmentos cronológicos mais profícuos. É preciso produzir uma moldura semelhante ao que Reinhart Koselleck – a que alguns desses estudos recorrem em sua fundamentação teórica (e.g., LACHAT, 2014, 2019) – chamou de “espaço de experiência”. Entre outras definições possíveis, “espaço de experiência” assinala o conjunto das condições de possibilidade que estruturam a experiência num particular momento histórico, no fundo, que permitem a apreensão dos eventos.

² Trata-se da conhecida polêmica iniciada com a publicação de Haroldo de Campos, de seu *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989), que se opunha, embora de modo limitado, à matriz da história literária empreendida por Antonio Candido em sua *Formação* (2012). “Entre excluir o barroco”, sumariza Pécora, “do estudo sob a alegação de estar ausente da formação nacional, e incluí-lo, como antecipação do nacional, qual é pior? Difícil e vã escolha. (...) todo o assunto, hoje, tem de ser reavaliado em bases tão diversas do ‘Sequestro’ como da ‘Formação’” (PÉCORA, 2011).

Essas condições definem um “horizonte de expectativas” sem o qual a própria experiência não se daria como tal, não havendo ações ou eventos que não descerrem horizontes de possibilidades ulteriores (KOSELLECK, 2006, p. 306 ss.).³ À luz da especificidade do “espaço de experiência”, fica salvaguardado o “horizonte de expectativa” hermenêutico como algo que não deveria ser resolvido numa “fusão” compreensiva, como previa a estética da recepção de Hans Robert Jauss (1994, p. 38): antes, seria preciso enfatizar os elementos que resistem à redução epistêmica do conceito de “literatura” que ainda organiza a experiência literária presente, mesmo com o relativo afrouxamento de sua normatividade.

Em resumo, a mudança atina à ontologia dos textos e do discurso, à ideia de autor, e ao estatuto do público, tanto num sentido empírico ou quase, isto é, como documentado em manuais, escritos sobre retórica e quaisquer testemunhos, como também inerente, tematizado nas próprias obras. Esses elementos não podem ser estudados de modo destacado, mas sim nas relações através das quais constituem um circuito de práticas culturais. Ao se acompanhar o desenvolvimento de gêneros textuais, não é difícil ver que suas estruturas e seus usos específicos recebem conteúdos do sistema das práticas vigentes e dos objetos repertoriados, não refletindo, sem essa mediação, estados objetivos do mundo exterior à representação cultural. Podemos exemplificá-lo com o estudo do gênero “canção” e a formalização da tornada ou *comiato* previsto para o gênero. Comparando essa estrutura em diferentes poemas, fora dos limites de um “período” e (obviamente) de uma “nação”, dos trovadores à lírica ibérica de Quinhentos, é possível ver como ela adquiriu progressivamente o papel de estabilizar um conteúdo moral retoricamente adequado ao gênero “grave”, sob a preceptiva e prática poética de Dante Alighieri, por seu turno derivada da *ars dictaminis*, a preceptiva para redação epistolar. Mais tarde, essa inclinação inicial para a semântica textual foi deslocada, provavelmente sob a influência da imprensa de Gutenberg, *pari passu* com a generalização do modelo lírico petrarquiano. Essa terceira etapa de existência da tornada é marcada pelo esvaziamento desse propósito direto de comunicar o sentido textual e por sua conversão em “jogo textual”, o que faz dessa estrutura um índice da pragmática

³ Noutra contribuição, o próprio Koselleck assinala o conjunto de mudanças semânticas que os conceitos sofrem com o declínio da sociedade aristocrática, demarcação por si só de capital importância para a compreensão de transformações nos usos da cultura. Também o explora Jürgen Habermas em sua discussão da emergência da esfera pública burguesa, que tem suas próprias práticas de produção e circulação, seu esteio jurídico etc. (2014).

histórica da própria escrita poética. As tornadas de Camões e, até onde investigamos, ibéricas, em geral, encenam um conjunto de regras de interpretação ou sutilezas a que um leitor deve estar atento, mas não condensam o significado geral ou colocam em primeiro plano uma agudeza, como acontecia na prática trovadoresca ou, no século XVI, no dístico final do soneto.

Uma segunda relação é aquela entre o gênero e o conteúdo que é capaz de portar. É, de fato, bem conhecida em termos gerais a partir da *rota Virgilii*, para os gêneros recuperados à antiguidade latina, seguindo a triade dos estilos alto, médio e baixo, mas parece não haver diretrizes claras relativamente à poesia lírica e seus gêneros novos nos séculos XIV a XVI – é isso que promove a proliferação dos tratados. Independentemente de duas tendências comuns entre os críticos de Camões – seja a leitura cerrada de um texto ou a leitura temática de textos classificados do ponto de vista do presente –, é possível inquirir os próprios textos enquanto artefatos com necessidades históricas próprias e, desse modo, pensar a representação da escrita e leitura de poesia, bem como as valências assumidas por seus temas, e como essas mudanças exigem o uso de diferentes dispositivos retóricos. É notável como a relativamente frequente *self-fashioning* de tais textos consiste em troça, apontando aparentemente para um contexto em que, juntamente com implicações morais, há uma constante necessidade de autojustificação poética, como se um texto devesse tornar visível ou dar sempre índices de seu caráter emulativo, de que entrou na disputa com outros textos. Esse é umnexo entre poética e moralidade. Como noutro lugar argumentamos (DE BRITO, 2019c), a forma como alguns poemas de Camões chegam a isso é sobretudo através de sutilezas, citações ligeiramente irônicas de textos, e, por vezes, através da aplicação do *ridiculum* a lugares-comuns da lírica de seu tempo. Não parece haver uma continuidade necessária de um tema através dos seus diversos instanciamentos de gênero, o que invalida qualquer premissa realista.

O autor e os textos podem relacionar-se de duas maneiras. A primeira refere-se à constituição da *persona* poética, não no sentido de que a poética possa refletir experiências pessoais de vida, mas que uma configuração de gênero e assunto – digamos, um soneto sobre o amor – implicará a sua própria voz textual. De fora, “extratextualmente”, um segundo tipo de relação de autor e texto diz respeito à prática da imitação. Essa problemática no século XVI português deve ser revista levando-se em conta a história da impressão em Portugal. Razão tinham Camões e outros queixosos quanto ao ínfimo espaço que as letras então ocupavam, como demonstra Sheila Hue (2009). A excelência a cada

vez reivindicada talvez seja reflexo duma condição medial difícil: a reprodução dos poemas em cancioneiros multiautorais numa sociedade fundada na distinção estamental. Trata-se, portanto, da questão de um poema imitado ser ou não eficiente em substituir o seu modelo e se diferenciar de um *corpus* de poemas em circulação cada vez mais semelhantes uns aos outros. Esta dinâmica estende à escrita poética – e audição, leitura, cópia e finalmente publicação – a estrutura geral da sociedade de corte como discutida por Norbert Elias, onde a boa opinião e os privilégios estavam intimamente relacionados (ELIAS, 2001). Tanto mais importante, devemos também lembrar que a situação social e econômica em Portugal do século XVI poria em confronto um grupo progressivamente pobre de nobres sem título, os fidalgos, e o grupo de plebeus que ascenderam a uma baixa nobreza por meio do serviço burocrático, quando letrado passou a ser uma distinção. Era comum que anedotas da época abordassem a antiguidade de um título ou a legitimidade de um morgado, bem como a condição exótica de uma nobreza burocrática (LUND, 1980). Trata-se de posicionamentos políticos mediados pelas letras, como nos lembra Jorge Alves Osório (1985). Nessa perspectiva, a escrita poética constituía uma mais-valia para a vida pública, o convívio cortesão e a conquista de favores, ou seja, na medida em que tinha resultados concretos e materiais como dificilmente aconteceria na sociedade burguesa. Podemos lembrar aqui a função do mito de Orfeu na concepção da poesia como produtora de civilidade (PINHO, 2006a, p. 34), que em nada diverge da normatividade da fruição do ócio (GÓMEZ, 2014, p. 28) e de sua religiosidade (SODRÉ, 2001, p. 349). É nessa situação que se deve procurar um conceito cultural operacional de “poeta”. Tal conceito é o que medeia as práticas de produção de texto e as *personae* textuais, bem como o público da poesia.

Outra dinâmica importante para compreendermos a relação entre autor e texto mediada por um conceito normativo de poeta é aquela entre o circuito vernáculo e a poesia novilatina. Na medida em que os novos gêneros são “teorizados” em termos de uma gramática de poesia latina proveniente da preceptiva de Horácio e dos comentários a Virgílio que se iniciam com Élio Donato – de que são heranças, por exemplo, o epigrama como modelo para o soneto na *Lezione del Sonetto* de Cesare Crispolti (1592)⁴ ou a permanência da *rota Virgilii* nas *Tablas poéticas* de Cascales

⁴ Neste caso, Crispolti buscava diferenciar o soneto do epigrama, mostrando como este era mais flexível, num argumento que renegocia as observações de Lorenzo de Médici em *Comento de' miei sonetti* (1554 [1480-1492]). Vejam-se também os trabalhos de Thomas Borgstedt, *Topik des Sonnets* (2009) e Bernhard Huss, *Sonett und Epigram* (2012).

(1617) –, é necessário compreender as continuidades e, especialmente, as descontinuidades que derivam de diferentes intencionalidades de escrita, que exigem dispositivos específicos do gênero. Um texto estritamente escrito para ser lido em latim por um pequeno público educado pode partilhar o mesmo campo de propósitos morais com a poesia vernácula, mas adotará uma estratégia diferente para realizar sua intenção, uma vez que dificilmente funcionaria em convívios, situações “não oficiais”, nem se esperava que fosse de qualquer maneira lido por ignorantes das letras latinas, ao passo que um poema vernáculo extrai grande força de ser construído com uma dupla eficácia, na medida em que seria lido ou ouvido, como nos lembra João Adolfo Hansen (2019, p. 308, et passim), por um *discreto* ou por um vulgar, tolo, (*necio* de Baltasar Gracián), devendo surtir efeitos distintos em ambos.⁵

Nos últimos anos, este circuito vernacular-latino mal recebeu atenção dos estudos camonianos e, pelo menos em língua portuguesa, do século XVI. Os trabalhos anteriores que de algum modo tocam o tema, ainda sob a égide da filologia, sofrem sobretudo do seu legado pós-romântico, da já mencionada redução teórica e do modelo de investigação do antiquário. Falta-lhes relevância epistêmica relativamente aos interesses cognitivos que atualmente põem em movimento os estudos literários. Contrariamente à tendência pós-romântica, o circuito novilatino ganhou maior atenção nas universidades de língua alemã,⁶ processo a par e passo com o projeto de publicação dos doze volumes do *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*

⁵ Isso consta já em Dante e aparece ainda na *lezione* de Crispolti e em *La Veronica, o del sonetto* (Genova: Girolamo Bartoli, 1589), de autoria de Vincenzo Toraldo d’Aragona. Discutimo-lo no nosso estudo sobre “As tornadas das canções nos séculos XII a XVI” (2020a) e no artigo de título “A política das letras na obra de Luis de Camões” (2021, no prelo).

⁶ Evitando intencionalmente a bibliografia anterior a 1990, citemos alguns estudos que vão ao encontro dos interesses cognitivos aqui esboçados: *Ticht-Kunst* de Joachim Dyck (Berlin: De Gruyter, 1991); os volumes editados por Heinrich Plett, *Renaissance-Rhetorik* (Berlin: De Gruyter, 1993) e *Renaissance-Poetik* (Berlin: De Gruyter, 1994); o volume da *Ars memorativa* (Berlin: De Gruyter, 1993); *Imitatio et tractatio* de Alexandru Cizek (Tübingen: Niemeyer, 1994); o volume de Schirren e Ueding, *Topik und Rhetorik* (Tübingen: Niemeyer, 2000); *Imitatio im Wandel* de Brigitte Mager (Tübingen: Narr, 2003); *Sententia und Proverbium* de Sibylle Hallik (Colônia: Böhlau, 2007); *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*, de Volkhard Wels (Berlin: De Gruyter, 2009); *Decorum*, Jan Dietrich Müller (Berlin: De Gruyter, 2011); *Rhetorik in Mittelalter und Renaissance*, editado por Strack e Knödler (Münch: Herbert Utz, 2011); *Geschichte der Neulateinischen Literatur* de Martin Korenjak (Münch: C. H. Beck, 2015); e mais títulos da série *Frühe Neuzeit* da De Gruyter, assim como sua *Historia Hermeneutica* e a muito mais curta *Rhetorik-Forschung*, sem mencionar os estudos de história literária propriamente dita.

(1992-2015), dicionário histórico de retórica organizado por Gert Ueding. Em sua recepção, o dicionário foi frequentemente saudado como referência preliminar para futuros estudos retóricos (TRANINGER, 2014), precisamente em virtude do lugar estrutural da retórica nas instituições do antigo regime. O desenvolvimento de estudos específicos é imprescindível para que se escrevam novos capítulos da história cultural, e subsídios para isso se encontram, com efeito, facilmente, mas com escopo limitado, a exemplo dos trabalhos de Hansen (2004, 2019), Alcir Pécora (2001, 2008), Belmiro Pereira (2012), e Sebastião Tavares de Pinho (2006b, 2006a). Importa recordar, além disso, o influxo da retórica do Norte da Europa nas instituições peninsulares – principalmente das obras de Erasmo, Agrícola e Ringelberg – e, portanto, a sua influência nas letras do século XVI (PEREIRA, 2008), razão por que esses estudos não devem se limitar a pensar a relação entre o Quinhentos português e uma ideia de “Renascimento” italiano.

A reconstrução de uma pragmática textual histórica abre um campo diferente de significados plausíveis, proporcionando novos e interessantes problemas. Há pelo menos duas linhas entrelaçadas ao longo das quais os estudos retóricos contribuem para isso: a investigação da tópica (em alemão, *Topos* ou *Topikforschung*), a qual, em parte, reformula o antigo estudo das fontes, de forma menos biográfica, potencialmente menos antiqüária; os estudos genológicos, que podem assumir a investigação das relações entre um gênero e outro, o texto e o gênero, ou gênero e contexto, de extrema importância para que compreendamos a proliferação de manuais e comentários, da preceptiva da escrita a partir de meados do século XVI. Trata-se de estudos que parecem oferecer uma perspectiva diferente para a compreensão da literatura ibérica, posições pouco cultivadas entre a crítica mais comumente exercida por estudiosos portugueses, espanhóis e italianos. Não bastaria mencionar o trabalho de Paul Oskar Kristeller, nem o de E. R. Curtius, ainda mais antigo, de que essas investigações em grande medida partem; deveríamos também listar, para a construção de um horizonte teórico em que tais discussões se possam travar, as obras de James Murphy, Peter Mack e Marc Fumarolli, além de Haydn White, Jerome McGann, Paul Zumthor, Peter Burke, Roger Chartier e, claro, Jacques Le Goff.

Sinopse para um espaço ético-retórico da poesia camoniana

São copiosas as discussões que abordam ou tangenciam a tópica metalinguística – canto, poesia, pena, fruta, musa, usos do poema etc. – na

obra camoniana, suscitadas por sua constante autorreferência à arte. Os comentários ao assunto tendem a constelar outros textos da época à volta de dadas passagens, os quais servem de subsídio à sua compreensão. A razão para isso é dupla, mas simples: por um lado, não deveríamos passar diretamente das exposições e das preceptivas aos poemas, pois isso nos implicaria num tipo de argumento que reduz a poesia a ilustração, além de exigir-nos *saber*, mais do que especular a seu respeito, os preceitos que o poema seguiria; por outro, a coerência lograda pela hermenêutica literária parece exercer um efeito retroativo sobre os demais textos, de modo que os preceitos acabam ocupando uma posição secundária no universo relativamente estável da história literária – ou seja, os preceitos antes ilustram, são identificados àquilo que já entendemos estar nos poemas. Não obstante, é interessante confrontar a representação de poesia e poeta, a autorrepresentação do poeta, com os discursos em circulação, a fim de mapear a normatividade dos conceitos e entender o que seria, se o houver, “desvio”.

Para tal tarefa, importa a primeira recepção camoniana, que pode oferecer uma visão concreta do espaço de experiência e do horizonte de expectativas em torno de poesia e poeta. É inaugural a já bastante discutida censura do frei Bartolomeu Ferreira a’*Os Lusíadas*:

Vi por mandado da Santa e Geral Inquisição estes dez Cantos (...) e não achei neles coisa alguma escandalosa, nem contrária à fé e bons costumes, somente me pareceu que era necessário advertir os leitores que o Autor, pera encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos portugueses na Índia, usa de uma ficção dos deuses dos gentios. (...) todavia, como isto é Poesia e fingimento, e o Autor, como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo poético, não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos deuses na obra, conhecendo-a por tal. (...) e o Autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas ciências humanas. (CAMÕES, 2008, p. 5)

Repare-se nesse “o Autor, como poeta (...) pretenda”. O que com isso se assinala é precisamente a distinção funcional, embora parcial, entre um “autor” como tal e um “poeta”, cuja unidade se pauta no interesse atinente às convenções poéticas. Note-se também que a advertência do frei Bartolomeu ao leitor implica, além disso, o seguinte: o “ornar o estilo” pretendido serve para “encarecer a dificuldade de navegação”. Noutras palavras, a relação entre autor (como tal) e poeta

pressupõe a correlação entre convenções de caráter geral (“isto é Poesia e fingimento”) e interesses particulares, relativos à função laudativa (“ornar”, “encarecer”). É assim que se licencia a representação mitológica em *Os Lusíadas*. Resumindo o que até aqui observamos, dessa licença podemos passar ao próprio conceito de poeta como autorrepresentação discursiva que obedece a dadas regras retórico-poéticas com vista a fins particulares, quer *em seu argumento* quer *através* do próprio poema. Tais fins não se afastam do discurso teológico-político, que abarcava a vida cívica. Esse panegírico do Estado encontraria em *Os Lusíadas* uma contrapartida na expressão do próprio Poeta, aqui *persona ficta*, nos epifonemas que concluem suas invectivas contra a Pátria. Esses expedientes, segundo parte da contemporânea crítica, atenderiam à expressão individual da negatividade, um registro “lírico” ou ainda “maneirista” que “contaminaria” o cânone formal do “épico renascentista”. Ora, se acompanharmos a tese de Hélio Alves sobre o épico, a expressão da negatividade – o vitupério – é prevista para o próprio gênero (ALVES, 2001) e não pode ser entendida, desta feita, como lugar em que o autor corajosamente se *exprime* como poeta e, logicamente, não podemos explicar-lhe como “contaminação do maneirismo”.

Lembremos também do testemunho de Diogo do Couto (1542-1616), no capítulo 28 da *Década oitava da Ásia*, sobre o furto do Parnaso de Luís de Camões:

Em Moçambique achámos aquelle Principe dos Poetas de seu tempo, meu matalote, e amigo Luiz de Camões, tão pobre, que comia de amigos (...) e aquelle inverno que esteve em Moçambique, acabou de aperfeiçoar as suas Lusíadas pera as imprimir, e foi escrevendo muito em hum livro que hia fazendo, que intitulava *Parnaso de Luiz de Camões*, livro de muita erudição, doutrina, e filosofia, o qual lhe furtaram. (BARROS; COUTO, 1778, p. 233)

É notável que, em meio à sua crônica da Ásia, Couto resolva fazer esse pequeno *in memoriam* camoniano. Queremos destacar aqui duas informações: primeiro, a caricatura trágica que se faz quando o “Principe dos Poetas” vive de esmola; segundo, que Camões preparava uma obra lírica, cujo valor estaria assente em sua “muita erudição, doutrina, e filosofia”. Por vezes, interpreta-se essa passagem como se o *Parnaso* fosse um prosímetro, de lírica e filosofia; em verdade, o triplo teor subscreve as

funções de ensino e preceptiva moral, *docere e mouere*, característicos do tempo. De qualquer modo, em momento algum se põe a questão do autor registrar aí seu interesse ou individualidade – os seus feitos, o que vira em sua época –, mas, antes, a adequação da obra a determinados interesses cognitivos de natureza social. Apenas com isso em mente podemos situar as coordenadas metalinguísticas, ou metapoéticas, registradas na obra camoniana, isto é, como conjunto discursivo que negocia com essas expectativas. Uma justificativa diferente, mas igualmente afastada do modelo contemporâneo de leitura literária, é dada por Miguel Leite Ferreira à edição da obra de António Ferreira, seu pai. Com a poesia, diz ele na dedicatória, “ficavã as letras mais ornadas” (FERREIRA, 1598, n.p.). Garcia de Resende, no prólogo ao *Cancioneiro geral (1516)*, enfatiza, ao lado do louvor a Deus, do *folgar* e do registro de costumes cortesãos, a função ilustrativa e a função corretiva da poesia.

Por vezes se assinala que a autorrepresentação conflitante de Camões é reflexo de condições sócio-históricas objetivas, como a ruína dos negócios reinóis, a iminência da anexação castelã, as guerras de religião, o fantasma teórico do declínio de Roma pelo abrandamento dos costumes, sua biografia desafortunada. Mas essa contraposição entre pessimismo e otimismo na obra de Camões, até onde pudemos averiguar, só modernamente foi assinalada. E isto, obviamente, descartando o recurso às respectivas formações “maneirista” e “renascentista”. Se aceitarmos que a representação da *persona* dependia de convenções de gênero, as quais Camões não “transgrediu”, talvez não se pusesse sequer a questão de que ele, como indivíduo, registrasse ali algo que fosse do seu estrito interesse, pelo que os afetos do poeta não fugiriam à realidade do poema. Diz Manuel de Faria e Sousa, no parágrafo quinto do prólogo à sua edição comentada das *Rimas*, “*el Poeta viene á ser tan grande en lo Lyrico, como en lo Heroico: porque en ambos cumple enteramente con lo que ellos piden*” e não deixa de amplificá-lo no “Juizio destas Rimas”:

En estas Rimas estan executados todos los estilos, y metros en que se escribe: y a todos se acomoda el Poeta de modo que parece nació particularmente para cada uno solo. El se vá transformando como un Proteo, conforme a los assuntos, y materias: en lo grave haze tener a rienda el sesso: en lo triste haze que gima quien le sabe leer: en lo alegre no ay enfrenar el contento: en lo amoroso pueden servir de flechas a Cupido sus pensamientos, sus regalos, sus ternuras, sus galanterias, sus finezas, y sus afectos totalmente invencibles. (1685, n.p.)

Deve-se escusar o entusiasmo do crítico, especialmente porque tais palavras são enunciadas no contexto de controvérsias. Outra posição era então ocupada por Manuel Pires de Almeida, que dirigia argumentos contrários à perfeição de *Os Lusíadas*, já defendida também por Faria e Sousa. Contudo, mesmo Pires de Almeida não deixa de fazer a concessão de que Camões realizara perfeitamente o “preceito de se vestir no hábito da pessoa representada”, não esquecendo que também no “lírico em seus amores se há-de revestir em os afectos de um verdadeiro amante” (*apud* PIRES, 1982, p. 82).

A inteligibilidade literária atual, que se estabelece sobre o colapso entre autor e voz textual – entre o autor e o conceito encenado da *persona* do poeta – sob efeito residual das teorias românticas da arte, leva à secundarização ou quase apagamento das finalidades sociais – não restritas à argumentatividade de *Os Lusíadas* – em prol da expressão ou representação da vivência, como se esta fosse uma causa, por seu turno radicada na história. Isso gera o problema de ora reputar-se dada passagem camonianiana aos preceitos retóricos e à tópica, ora ancorá-la em algum tipo de experiência. Mas como olhar para as fórmulas de modéstia,

Mas eu que falo, humilde, ba[i]xo e rudo,
De vós não conhecido nem sonhado
(CAMÕES, 2008, p. 264)

Se meu engenho é rudo e imperfeito,
Bem sabe onde se salva, pois pretende
Levantar coa causa o ba[i]xo efeito.
(CAMÕES, 2008, p. 404)

Ou aplicação de um louvor próprio discreto,

Pois se o desejo afina
Ûa alma acesa tanto
Que por vós use as partes da divina,
Por vós levantarei não visto canto
Que o Bétis me ouça,
E o Tibre me levante
(CAMÕES, 2008, p. 343)

Ou reivindicação de verismo,

Metido tenho a mão na consciência,
E não falo senão verdades puras,
Que me ensinou a viva experiência.
(CAMÕES, 2008, p. 274)

Senão no interior do argumento avançado em cada poema, isto é, considerando o efeito que se pretende a levar a cabo? Isso não significa dizer que simplesmente não há “individualidade” na obra, mas que ela deve ser buscada não naquilo que é por ela representado e sim no próprio processo de representação, conforme o qual o poeta emularia seus modelos.⁷ O verismo camonianiano, por exemplo, associa-se frequentemente à figura retórica da *preterição*, por meio da qual o poeta apregoa a excelência de sua matéria relativamente àquilo que é preterido, seja um estilo, gênero ou assunto. Outra razão para evitar o colapso da realidade textual e de qualquer enraizamento empírico é dado pelo próprio Faria e Sousa:

empeçaré a mostrar que el Amor del P. descrito en estas Rimas, fue Platonico, o casto, y puro; axioma que a todos parecerá improvable, porque todos asta oy han creido que mi P. fue lascivo, y que en estos sus amores no ay más del primer sonido. No digo que no lo seria en la vida, pero digo que en los escritos no lo fué: assi como sucede a muchos hombres de juicio, que si obrando pecan; hablando, ò escribiendo, predican, y enseñan no lo que ellos hazen, mas lo que es razon que se haga para ascender a la immortalidad gloriosa. (FARIA E SOUSA, 1685, p. 29)

A leitura de textos que hoje entendemos como metapoéticos, intencionalmente assim concebidos, a exemplo das cartas de António Ferreira ou da auto-observação de Sá de Miranda, muito facilmente se presta à contemporânea semântica literária. É exemplo de colapso de conceitos absolutamente diversos das letras o conhecido comentário de Segismundo Spina, em *Introdução à poética clássica* (1995). A despeito de sua fineza de leitura, essa e talvez toda a obra de Spina parece assentar a legitimidade da obra literária no seu grau de novidade, o que seria, por seu turno, reflexo da experiência histórica individual e baseado numa progressiva “consciência literária” (SPINA, 2004, p. 175 ss.), ainda que inste, em seu *Do formalismo estético trovadoresco*, a “despojar-nos de

⁷ Ainda assim, dificilmente poderíamos associá-lo, nesse sentido, à contemporânea noção de subjetividade, que se cunha como fundamento das instituições burguesas. Para sermos mais exatos, questionamos simplesmente qual é o lugar da questão do “nascimento do sujeito” na história literária. Por que alguém haveria de ser o “primeiro” moderno, etc.? Lembremos o *caveat* de Gumbrecht quanto à constituição autorreflexiva de sentido como característica marcante do sujeito moderno (1998, p. 60). Não é difícil perceber que, nesse sentido, a constituição de um sujeito epistemológico – e, depois, jurídico – depende do desenvolvimento gradual e simultâneo de instituições que lhe amparem, um modelo de ciência, de vida pública e comunicação (enquanto *medium* da sociedade e do indivíduo), uma legislação.

certos preconceitos da vida moderna, que perturbam o nosso espírito crítico na compreensão da realidade ética” de outra época (SPINA, 2004, p. 213).⁸ Esse capítulo para uma outra história literária – de que a poesia da sociedade de corte comporia uma pré-história – permanece incompleto sem a adequada avaliação do circuito de textos neolatinos que povoava aquele espaço. Pinho (2006a, p. 15 ss.) nos lembra, por exemplo, que, para um humanista de Quinhentos como Dom Jerónimo Osório (1506-1580), a legitimidade da poesia residia na força morigerante de sua verdade universal, relativamente à qual os poetas superariam os oradores – opinião que também Aires Barbosa (1460-1540) partilhava (PINHO, 2006a, p. 132) e que parece vir da renovação iniciada com os comentários à *Poética* de Aristóteles (WEINBERG, 2003).⁹ Algumas décadas antes, Cataldo Sículo (1455-1517), chamado a Portugal por Dom João II, defendia a poesia e “até mesmo” a sátira para “a emenda e a correção da vida” (RAMALHO, 1994, p. 43). Um século depois, também em latim, Tomé Correia (1536-1595) atribuía primado à função moral da poesia, já que a imitação poética de ações levaria necessariamente à sua imitação real ou ao repúdio e, portanto, à correção dos costumes (CORREIA, 1591, p. 291, 415-417). Exemplar máximo de uma tal concepção está no livro de Diogo de Teive, *Epodon siue ia[m]bicum carminum* (1565), fundamentalmente uma coleção métrica de ditos sentenciosos, dedicada e destinada à educação moral de Dom Sebastião.

As primeiras controvérsias¹⁰ da crítica camoniana, ainda que por vezes atinem a questões muito específicas de poética, evidenciam

⁸ Além da abundância de metáforas botânicas, por meio das quais a história literária quis adquirir coerência, podemos salientar a polarização presente nessa obra entre expressão real e “retórica” como sinônimo de manifestação de “formalismo”, fingimento poético, por exemplo: “Neste caso [*o autor comenta o uso do tópico de “abdicar riquezas pela amada” por parte do rei Henrique de Hohenstaufen*], o tópico deixaria de ser realmente uma figura de retórica, para ser uma confissão pessoal” (SPINA, 2004, p. 123). É falsa escolha. Ignorar que a citação e a menção reforçam o lugar do próprio texto em meio aos outros faz com que se derive para autoria. Ao longo da obra, em momento algum a tópica é apresentada como processo de repertorização que passa por sua aplicação visando efeitos suasórios, constituindo a realidade *sui generis* do que é representado. Se acompanharmos a hipótese de Gumbrecht segundo a qual em boa parte da produção trovadoresca a realidade constituída pelo poema se nutre numa assimetria relativamente ao mundo institucional (GUMBRECHT, 1998, p. 35-66), o rei hipotetizar sua abdicção da coroa é uma aplicação sutil do tópico em questão, uma agudeza que reforça o verossímil textual.

⁹ No início da década de 1970, Bernard Weinberg compilou quatro volumes de *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, (Roma: Laterza & Figli), imprescindíveis para o estudo aqui esboçado.

¹⁰ Para esse estudo, são preliminares o livrinho *A crítica camoniana no século XVII* (1982), de Maria Lucília Gonçalves Pires, e o artigo “A Recepção de Camões no

o intercâmbio entre os circuitos neolatino e vulgar. Além disso, podem oferecer, na medida em que se constituem como discursos teóricos – observacionais – sobre práticas de escrita, elementos importantes para a reconstrução dos conceitos de “poeta” e “poesia” em Quinhentos. A controvérsia da imitação, por exemplo, coloca em primeiro plano algumas das expectativas que um poeta deve cumprir para tornar-se digno do título – como diz Faria e Sousa no prólogo às *Rimas*, para deixar de ser apenas um “versificador”. Apoiado no comentário à *Poética* de Ludovico Castelvetro (1505-1571), entre outros, Pires de Almeida acusa Camões de “furar” a Virgílio. Parece Faria e Sousa oferecer-lhe uma réplica em sua edição comentada de *Os Lusíadas*, ao que Almeida treplica. Por sua vez, João Soares de Brito dirige contra este uma defesa da imitação – inclusive a chamada imitação eclética, oriunda da disputa à volta da imitação de Cícero – colocando em cena as autoridades de Aristóteles, o próprio Cícero, Plínio, Quintiliano, Cassiodoro, Sêneca, mas também contemporâneos como Scalígero, Hensius, Lipsius, Erasmo, Poliziano, para citar poucos, sustentando sempre a diferença entre a *imitação artificiosa* e a mera “trasladação”, tradução (VENTURA, 2010, p. 188, *et passim*). Não faltando os exemplos de poetas que foram diligentes em sua prática imitativa e que, no processo, acrescentam “algo de seu”, o apologeta camoniano vem dar-lhe uma fundamentação teológica, “Deus imita-se a si; a natureza a Deus” (VENTURA, 2010, p. 193).

A reconstrução epistemicamente sólida, plausível, de conceitos situados ofereceria um quadro preliminar para uma compreensão mais complexa dos aspectos pragmáticos da poesia no contexto do século XVI, precisando, para que então se proceda à apreciação dos textos individuais, ser associada à observação do conjunto de práticas ligadas à imitação enquanto *órganon* da cultura, como a já mencionada tradução, a citação direta e a menção, bem como a aplicação de procedimentos de amplificação, inversões de usos tópicos etc. Sem nos limitarmos aos textos camonianos, à crítica camoniana, ou às autoridades em que esta se pautou, seria preciso incorporar também um estudo da autorreferência poética de seus contemporâneos, isto é, quando o fazer poesia se torna parte daquilo que é encenado no poema. Quando se colocam essas questões de interesse “intertextual”, como hoje se diz, também se começa a delinear o lugar social do poeta junto a elas. Sem essa compreensão, que por si só resgata os textos canonizados ao envelhecimento a que o senso-comum escolar lhes submete, o estudo da poesia da sociedade de corte

Neoclassicismo Português”, incluso nas *Páginas de um honesto estudo camoniano* (2007), de Aníbal Pinto de Castro.

corre o imenso risco de limitar-se ao nosso presente, por conseguinte, não oferecendo nenhum conhecimento relevante da diferença específica das práticas culturais do nosso passado próximo.

Referências

- ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da épica quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- BARROS, João de; COUTO, Diogo do. *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778.
- BORGSTEDT, Thomas. *Topik des Sonetts*. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Tübingen: Max Niemeyer, 2009.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa de Luís de Camões*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Páginas de um honesto estudo camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- CORREIA, Tomé. *De eloquentia libri quinque*. Bolonha: Benatius, 1591.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- DE BRITO, Matheus. A teoria e a história da literatura, e o maneirismo. *Alea*, v. 21, n. 2, 2019a. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/alea/article/view/27457>. Acesso em: 6 mar. 2020.
- DE BRITO, Matheus. Periodização imperativa: retórica, teoria e história literária. *Revista Letras (UFMS)*, v. 1, n. Edição Especial: Estudos poéticos e retóricos: novas perspectivas, p. 305-318, 2019b. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/38028/pdf> Acesso em: 6 mar. 2020.
- DE BRITO, Matheus. Camões antiliteratura? Um tópico e algumas questões teórico-historiográficas. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, p. 904-924, 2019c. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8654709>. Acesso em: 6 mar. 2020.

DE BRITO, Matheus. As tornadas das canções nos séculos XII a XVI, dos trovadores a Camões. *Diacrítica*, v. 33, n. 3, p. 3-19, 2020. Disponível em: <http://diacritica.ilch.uminho.pt/index.php/dia/article/view/592>. Acesso em: 6 mar. 2020.

DE BRITO, Matheus. A política das Letras na obra de Luís de Camões. *Nau Literária*, 2021. (no prelo)

FARIA Y SOUSA, Manuel de; CAMÕES, Luís de. *Rimas varias de Lvis de Camoens, Tomo I y II*. Lisboa: en la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, 1685.

FERREIRA, António. *Poemas lusitanos*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1598.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis. (Ed.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Campinas: Ateliê Editorial / Edunicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 2019.

HUE, Sheila Moura. A impressão da lírica dos contemporâneos de Camões. *Floema*, v. A, n. 5, p. 65-98, 2009. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1757>. Acesso em: 6 mar. 2020.

HUSS, Bernhard; MEHLTRETTER, Florian; REGN, Gerhard. Sonett und Epigramm. In: *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012. p. 138-181.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira; revisão técnica de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006

LUND, Christopher C. *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

OSÓRIO, Jorge Alves. Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da écloga «Alejo». *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, v. I, p. 47-103, 1985.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. Campinas: Unicamp, 2008.

PÉCORA, Alcir. Polêmica sobre o barroco ficou datada e vã. *Folha de S.Paulo*, 19 mar. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201122.htm>. Acesso em: 6 mar. 2020.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. Antigos e modernos: o humanismo norte-europeu nas retóricas peninsulares do séc. XVI. *Península*, v. 5, p. 93-101, 2008. Disponível em: <https://1er.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4708.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2020.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

PINHO, Sebastião Tavares de. *Humanismo em Portugal: estudos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006a.

PINHO, Sebastião Tavares de. *Humanismo em Portugal: estudos II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006b.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves. *A crítica camoniana no século XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

RAMALHO, Américo da Costa. *Latim renascentista em Portugal*. Lisboa: Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994.

RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro geral*. Lisboa: Hermam de Campos, 1516.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TRANINGER, Anita. Erzähler und persona. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: UEDING, Gert; KALIVODA, Gregor (Ed.). *Wege moderner Rhetorikforschung*. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 185-210.

VENTURA, José Manuel Rodrigues. *João Soares de Brito: um crítico barroco de Camões*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

WEINBERG, Bernard. *Estudios de Poética Clasicista*. Madrid: Arco/Libros, 2003.

WEINBERG, Bernard. *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento, 4 vols*. Roma: Laterza & Figli, 1970-1974.

Recebido em: 17 de novembro de 2020.

Aprovado em: 30 de agosto de 2021.



El diario de María Sáez: una mirada poética sobre Malvinas

The Diary of María Sáez: a Poetic View of Malvinas

Pilar María Cimadevilla

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB), Trelew/Argentina

pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar

<http://orcid.org/0000-0001-6534-6588>

Resumen: En julio de 1829, María Sáez acompaña a su esposo Luis Vernet en su misión como primer comandante político y militar de las Islas Malvinas. Durante los primeros meses de su estadía, Sáez escribe un diario en el que documenta su experiencia en aquella tierra desconocida. El objetivo de este artículo consiste en analizar, en un primer momento, el modo en que este texto dialoga y se separa no sólo de la tradición del viaje al extremo sur configurada únicamente por varones, sino también de los libros de otras viajeras que, en la misma época, recorrieron diferentes puntos de América Latina. En una segunda instancia, se analizará el modo en que la escritora representa el paisaje de Malvinas en su diario a partir de la configuración de una mirada poética sobre el espacio que aporta nuevos matices a la historia cultural de las islas.

Palabras clave: María Sáez; Malvinas; viaje; diario; paisaje.

Abstract: In July 1829, María Sáez de Vernet accompanied her husband Luis Vernet on his mission as the first political and military commander of the Malvinas Islands. During the first months of her stay, Sáez has written a diary in which she documents her experience in that unknown land. The objective of this article is to analyze, at first, the way in which this text dialogues and separates not only from the tradition of travel to the extreme south configured only by men, but also from the books of other traveling women who, in the same time, they toured different parts of Latin America. In a second instance, the way in which the writer represents the Malvinas landscape in her diary will be analyzed based on the configuration of a poetic view of the space that contributes new nuances to the cultural history of the islands.

Keywords: María Sáez; Malvinas; journey; diary; landscape.

Y después de todo, solo la montaña ha vivido lo suficiente como para escuchar con objetividad el aullido del lobo. [...] Pero es el hombre quién dice qué es lo civilizado, y el resto es mujer y tierra salvaje. ¿Entonces qué es una mujer? ¿Está ella donde no están los símbolos? Si es el otro innombrable del hombre, la mujer es lo salvaje. La mujer está más cerca de la montaña y del lobo que el hombre, aunque sólo sea porque él la puso ahí. Por eso la mujer puede escuchar mejor que el hombre, aunque no tan bien como la montaña, el verdadero aullido del lobo.

Abi Andrews (2020, p. 295)

El 19 de junio de 1829, dos años después de la caída de Bernardino Rivadavia, apenas unos meses más tarde del fusilamiento de Manuel Dorrego y de la victoria de Estanislao López y Juan Manuel de Rosas sobre Juan Lavalle, parte de Buenos Aires el Bergantín *Betsy* con rumbo a Malvinas. En su interior, María Sáez, sus hijos y su marido, primer comandante político y militar de las Islas Malvinas y adyacencias al Cabo de Hornos,¹ imaginan la tierra donde vivirán hasta 1831.

Nacida en Montevideo en noviembre de 1800, hija de Josefa Pérez y de Francisco Sáez, un exitoso negociante, María se casa a los 19 años con Luis Vernet y diez años más tarde, acompaña a su marido en su misión a Malvinas. Con tres hijos pequeños y un embarazo en curso de pocos meses, la escritora desembarca en la Isla Soledad, desde donde escribe día a día un diario que comienza en alta mar y finaliza en diciembre de 1829. Escrito en los inicios del gobierno rosista y en el marco de un debate fluctuante sobre el ser nacional,² el texto de Sáez surge

¹ “El 10 de junio de 1829, la provincia de Buenos Aires crea la Comandancia Política y Militar de las Islas Malvinas y adyacencias al Cabo de Hornos y nombra a Luis Vernet en el cargo. Esta es la culminación de una serie de actos de gobierno que se inician en 1823 y van ratificando y consolidando legalmente el creciente involucramiento de Vernet en la empresa de Malvinas” (VERNET, 2020, p. 53).

² Como analiza Francine Masiello (1997, p. 34): “Entre 1830 y 1850, Argentina era un país con una marcada escasez de población, una silueta, una inmensidad delimitada por fronteras arbitrarias. Si bien el país se había independizado de España en 1810, desde entonces había estado sumergido en una lucha civil en busca de una definición de un proyecto nacional. Durante el período de inestabilidad política de fines de la década de 1820 a la de 1850, conviven dos ideas opuestas que dominarán la escena política durante la primera mitad del siglo XIX: a) la idea liberal que creía en la construcción de la nación basada en el pensamiento filosófico europeo [...], y b) una idea de federalismo ‘nacionalista’, basado en un pacto social afianzado en la tierra y

precisamente en el momento en el que “el relato de viajes se consolida como práctica entre los primeros letrados criollos” (MISERES, 2010, p. 31)³ como un registro íntimo sin ningún tipo de aspiración literaria.⁴ Sin embargo, tal como observaremos a lo largo de nuestro análisis, desde los márgenes de la tradición del relato de viaje a la Patagonia inaugurada por Antonio Pigafetta,⁵ este diario establece diálogos no sólo con lo que dijeron otros aventureros específicamente sobre el paisaje de Malvinas, sino también con ciertos temas que registraron otras viajeras de la época como Flora Tristán o María Graham. En este sentido, nos interesa realizar aquí una lectura del diario de María Sáez no como discurso “menor” o “excepción”, sino, en cambio, como parte de la narración sobre las Islas Malvinas. Utilizando como guía uno de los interrogantes que plantea Mónica Szurmuk (2007, p. 12) en su libro, “¿Cómo sería la historia de la nación argentina si incluyera las narraciones alternativas de los grupos subalternos?”, indagaremos aquí de qué manera el texto de Sáez se aleja de los objetivos de su marido (nombrar, conquistar, dominar) y agrega a la historia de las islas una mirada sobre el paisaje donde prima la naturaleza y el presente de la experiencia.

en las tradiciones idiosincrásicas. Estas dos ideas pertenecían a los dos grupos que dominaron la arena política durante la primera mitad del siglo XIX: los unitarios y los federales. Los unitarios consideraban que la producción cultural, especialmente de la literatura, era fundamental para la construcción de una nación”.

³ Dice Vanesa Miseres (2010, p. 31-32): “Sin embargo, no es sino hasta finales del siglo XVIII y específicamente durante el siglo XIX, cuando el relato de viajes se consolida como práctica entre los primeros letrados criollos. Este sector de las incipientes naciones encuentra en el acto de viajar y escribir, una forma de conocimiento y exploración de las características locales que aún le resultan extrañas. El viaje otorga al latinoamericano la posibilidad de evaluar y medir las aptitudes de distintas regiones (conveniencia geográfica, riquezas económicas, desarrollo cultural) para su incorporación a la nación. En este proceso, el viajero local se nutre de los textos de viajes europeos como su principal influencia”.

⁴ En efecto, fue publicado por primera vez por Antonio Montarcé Lastra en 1946: *Redención de la soberanía: las Malvinas y el diario de doña María Sáez de Vernet*.

⁵ Como señala Ernesto Livon-Grosman (2004, p. 11-12): “El interés por la Patagonia [...] es parte de una larga tradición que comienza con los primeros viajeros españoles, portugueses y británicos y que se ha mantenido cíclicamente presente en la cultura británica tanto como en la argentina”.

Para ello, en primer lugar, estudiaremos cómo el diario se vincula y se separa de lo que Louis Antoine de Bouganville (2005) y James Weddell (2006), dos viajeros que visitaron y escribieron sobre Malvinas antes que la escritora, dijeron sobre las islas. Si estos aventureros combinaron en sus textos aventura y cientificismo, analizaremos en cambio cómo Sáez describe el paisaje y su experiencia desde un registro íntimo y corporal. Luego, en un segundo momento, indagaremos de qué forma el diario dialoga con los libros de dos mujeres que, en la misma época, viajaron y escribieron sobre Latinoamérica: Flora Tristán y María Graham. Veremos cómo a diferencia del afán por inscribirse en la tradición del viaje al extremo sur constituida por varones que figura en ambos libros, el diario de Sáez evade esta preocupación. Finalmente, en el último apartado, indagaremos las particularidades discursivas del diario y analizaremos la emergencia de una mirada poética sobre el espacio. Alejada del modo de ver imperial que subyace en la mayoría de los textos de viaje de la época, la escritora configura en su diario un tipo de registro que la acerca más a la poesía que al deseo de “nombrar [para] dominar” (PENHOS, 2018, p. 27).

Desde los márgenes de la tradición

La pérdida de los primeros pliegos del diario de María Sáez de Vernet (2020, p. 11) nos obliga a comenzar la lectura *in media res*, a imaginarnos la experiencia del viaje en altamar antes de la escritura de la frase inaugural: “Me levanté un momento y volví a hacer la tentativa de caminar, pues no igualaban mis fuerzas al deseo que tenía de llegar a las casas”. Los niños bajan con los criados y a ella la ayudan a salir con una silla; un marinero le da abrigo para cubrirse la cabeza. En estas primeras líneas, la escritora anota la experiencia del encuentro con el paisaje: “había un montón de nieve, me alcanzaron un poco para que la viera [...]. Pasé por el puente, me detuve a observar un arroyo cristalino de agua dulce que pasa por debajo cuyo ruido atrajo mi atención” (SAÉZ, 2020, p. 11). A diferencia de los libros de viaje de los varones que conforman la tradición, el texto de Sáez (2020) no está dedicado a ningún rey, ni contempla la posibilidad de ser leído por otros ojos. Es que, al tratarse de un diario íntimo, lo que se dice pertenece “al ‘yo’ de [la] autor[a] y nada más que a [ella]” (BADIU, 2002, p. 8). Sin dudas, en su

carácter de madre, esposa y acompañante, Sáez escribió para no olvidar.⁶ La intimidad en la que surge el texto, nos permite entonces acceder a un testimonio despojado de reverencias, argumentos y reflexiones que intenten demostrar fidelidad, resultados de la empresa o que desacrediten a otros viajeros y/o culturas. Si los libros de viaje de quienes visitaron años antes las islas comienzan con largos prólogos en los que sus autores se inscriben en una tradición y prometen alcanzar ciertos objetivos – “He pensado encabezar este relato con los descubrimientos hechos hasta el día de hoy en el mar del Sur o Pacífico” (BOUGANVILLE, 2005, p. 9); “Tal vez no esté fuera de lugar prologar estas páginas con un esbozo de las investigaciones que se han hecho al sur del Cabo de Hornos y dentro del círculo antártico antes de que yo emprendiera mi viaje” (WEDDELL, 2006, p. 38) – el diario de Sáez, en cambio, comienza con una llegada poco épica en la que prima, tal como se observa en la cita, el encuentro con el paisaje.⁷

No obstante, a pesar de que las diferencias entre los textos de estos aventureros y el de Sáez son contundentes (no sólo en cuanto a las evidentes diferencias de poder, sino también a la distancia que surge entre los relatos de viaje escritos para ser publicados y las particularidades de un diario íntimo), también son claros ciertos diálogos y recurrencias temáticas. Sin ningún tipo de aspiración científicista, pues tal como señala Mary Louise Pratt (2011, p.115), “los naturalistas-héroes [...] nunca [eran] mujeres”, la escritora se apropia de ciertos gestos que se repiten en los diarios firmados por estos viajeros: la anotación de lo nuevo y la recolección. Con ojos de recién llegada, Sáez registra en su texto: “Vi por la primera vez el campo todo blanco, lo que me pareció muy bonito mirado del lado de la chimenea” (SAÉZ, 2020, p. 16); “Volvió la lancha esta tarde trayendo dos lobos de un pelo, es la primera vez que veo esta clase de animales, me parecen horribles y son en extremo gordos” (SAÉZ, 2020, p. 22); “Después del almuerzo observamos que un buque

⁶ Dice Badiu (2002, p. 11) que el diario íntimo tiene una “función mnemónica”: “El diario es, en gran medida, un ayuda memoria, una preciosa herramienta contra el olvido”.

⁷ Dentro de los libros que conforman la tradición, tomaremos el de Louis Antoine de Bouganville (2005), explorador francés que en 1763 estableció una colonia en Malvinas en el lugar que ahora se conoce como Puerto Soledad, y el de James Weddell, el aventurero y mercader que entre 1822 y 1824 realizó una expedición desde Inglaterra hacia el extremo sur con el objetivo de cazar lobos y transportar grasa para el mercado de Londres. Durante el periplo realizó una parada en las islas Malvinas que documenta en su libro.

entraba, causó una alegría general, yo no sabía qué hacer” (SAÉZ, 2020, p. 24); “A las cuatro de la tarde llegó un hombre que [...] trajo un pájaro niño vivo, es el primero que he visto, tiene un plumaje color de oro sobre la cabeza” (SAÉZ, 2020, p. 37-38). Como una aventurera, Sáez se muestra atenta a cada modificación del ambiente y espera el hallazgo. Sin embargo, mientras los viajeros que visitaron y escribieron sobre Malvinas intentaron explicar y clasificar todo lo visto en sus textos – “Me trajeron un animal que encontré extraordinario. Era un insecto de tres pulgadas de largo, de la familia de los Mántidos. Casi todo su cuerpo estaba compuesto de un tejido que podría tomarse por hojas.” (BOUGANVILLE, 2005, p. 119); “La criatura [leopardo de mar] se parece al cuadrúpedo del mismo nombre en que tiene manchas. Se adjunta el dibujo de uno que está depositado en el museo de Edimburgo... (WEDDELL, 2006, p. 53) –, la escritora no responde a ese impulso nominativo.⁸ Esta suspensión del juicio aparece con claridad cuando observa, quizás por primera vez desde su llegada, la entrada de un barco a la Bahía de Berkeley: “causó una alegría general, yo no sabía qué hacer” (SAÉZ, 2020, p. 24). Si para Bouganville (2005) y Weddell (2006) “el desplazamiento en el espacio se vincula con la adquisición de conocimiento: el objeto a conocer está lejos y el viaje es la práctica que permite salvar esa distancia” (PENHOS, 2005, p. 17), Sáez (2020) describe el recorrido, pero parece no preocuparse en saber. Así, por momentos, la experiencia se traduce en silencios:

Habiendo leído ayer sobre la fundación en esta isla de la Colonia Francesa salí con Vernet en busca del lugar donde erigieron su primera habitación, fuimos por la costa de la mar hasta donde los buques hacen aguada que es un hermoso arroyo que cae a la Bahía grande. Al doblar una punta de la barranca alta que sobresale, sorprendimos más de cien patos de una clase que no vuela, de modo que ganándoles el lado de la agua se agarran fácilmente, llegados que fuimos me acosté sobre el pasto al calor del sol que era bastante fuerte. Sin ser desagradable, me agradó mucho este sitio, es un valle cercado de lomas elevadas... (SAÉZ, 2020, p. 28-29)

⁸ Tzvetan Todorov (2014, p. 39) dice en su análisis del diario de Cristóbal Colón: “[Colón] sabe perfectamente que esas islas ya tienen nombres, naturales en cierta forma (pero en otra acepción del término); sin embargo, las palabras de los demás le interesan poco y quiere volver a nombrar los lugares en función del sitio que ocupan en su descubrimiento, darles nombres justos; además, el dar nombres equivale a una toma de posesión. [...] Las cosas deben tener los nombres que les convienen. En ciertos días esta obligación precipita a Colón en un estado de verdadera rabia nominativa”.

El impulso historicista con el que se abre el fragmento se interrumpe cuando, luego de encontrarse con una bandada de aves cuyo nombre desconoce, decide acostarse “al calor del sol”. Si los viajeros varones nombraban para dominar,⁹ ella, en cambio, se para frente a lo desconocido y enuncia: “yo no sabía qué hacer” (SAÉZ, 2020, p. 24). Esto se repite también en las recurrentes escenas de recolección que Sáez (2020) describe a lo largo de su diario: “A mi regreso a casa, tomé de la playa donde fue arrojada por el agua una esponja que desde aquel momento la destiné para mi hermano Domingo.” (SAÉZ, 2020, p. 18); “Buen tiempo. Me paseé por la playa, y con los chiquitos, juntamos mejillones y piedritas para mandar a Emiliano y José María en Bs. Ays” (SAÉZ, 2020, p. 23); “Salí con Vernet y los chiquitos, estos se entretuvieron en juntar mejillones, y yo [...] con un vaso en la mano probaba del agua de cada manantial la que encuentro sumamente rica” (SAÉZ, 2020, p. 27). Mientras Bouganville (2005) o Weddell (2006) observan el paisaje en busca de nuevas especies que justifiquen sus empresas, María en cambio junta “piedritas” o caracoles sin ningún propósito particular. En su trabajo como recolectora (son muchas las entradas en las que da cuenta de estas caminatas) prima el placer de observar y probar con el cuerpo, antes que el afán del coleccionista de museo. Detenerse a beber, con su vaso, en cada uno de los manantiales con los que se topa en el camino, adopta esa forma de conocimiento corporal. En este sentido, tanto los diálogos como la distancia que figura entre los relatos de los viajeros mencionados y el diario de Sáez se ajustan a la posición que debían adoptar las mujeres a la hora de escribir sus experiencias. Tal como señala Vanesa Miseres (2010, p. 4) en su tesis:

Al formular su juicio sobre las sociedades y territorios por los que transitan, las viajeras recurrirán no sólo a su experiencia concreta, sino también a los tropos que la tradición letrada había establecido, por ejemplo, sobre las regiones del interior de Latinoamérica, Europa o los Estados Unidos. En medio de las “negociaciones” que las mujeres establecen con el imaginario de su época sobre estas sociedades y territorios— imaginario también construido desde una perspectiva del intelectual o viajero masculino— será posible notar que sus apreciaciones, si bien comparten las

⁹ Cuando Guillermo Giucci (2014, p. 28) historiza el nombre de Tierra del Fuego se pregunta “¿No crea el lenguaje también la realidad?”. Tal como figura en la amplia bibliografía sobre los viajes realizados por europeos a América desde la llegada de Colón, el crítico señala “Bautizar la tierra es el modo simbólico de controlar lo desconocido” (GIUCCI, 2014, p. 29).

coordenadas básicas del pensamiento hegemónico (el atraso frente al progreso, la civilización y la barbarie, la patria y el extranjero, etc.), en numerosas ocasiones desafían la rigidez del mismo.

Si para los viajeros, las mujeres constituían, junto con la flora y la fauna, un objeto a ser observado,¹⁰ las viajeras (ubicadas en los márgenes de la tradición) utilizaron esta posición descentrada para mirar, decir y, por momentos, subvertir la norma. Como pudimos ver en las citas del diario, la distancia que aparece entre el texto de Sáez (2020) y el de Bouganville (2005) o el de Weddell (2006), en tanto representantes del modelo de viajero imperante en la época, surge del silencio por parte de la escritora en torno a ciertos temas: Sáez no cita a otros aventureros, no hace listados de las cosas vistas, no da nombres científicos a los animales o a la vegetación, ni se encarga de remarcar lo extraordinario de su experiencia. Esa mirada anclada en el cotidiano y en el paisaje

¹⁰ Resulta sugerente el hecho de que, en ambos libros, las mujeres aparecen como un objeto más a analizar dentro del catálogo de excentricidades. Dice por ejemplo Weddell (2006, p. 148-149): “La costumbre, propia de los salvajes, de que las mujeres hagan todo el trabajo, prevalece aquí; ellas reman las canoas mientras los hombres se quedan cómodamente sentados; recolectan su alimento –los moluscos–, crían a los niños, construyen los wigwams y, en pocas palabras, llevan a cabo toda la tarea que requiera esfuerzo...”. Por otro lado, es muy interesante la historia que figura en el libro de Bouganville sobre la única mujer a bordo: “Mientras estábamos entre las grandes Cícladas, algunas cuestiones me habían llamado a bordo del *Étoile* y allí verifiqué un hecho bastante singular. En ambos navíos corría el rumor, desde hacía cierto tiempo, de que el doméstico de M. de Commerçon, llamado Baré, era una mujer. Su estructura, el timbre de su voz, su mentón sin barba, su empeño en no hacer sus necesidades delante de otra persona y demás indicios acreditaban la sospecha. Sin embargo, era casi imposible reconocer una mujer en el infatigable Baré, que había seguido a su señor en todas las herborizaciones, en medio de nieves y sobre los montes helados del estrecho de Magallanes, llevando las provisiones de boca, las armas y los cuadernos de plantas con un coraje y una fuerza que le habían valido el sobrenombre de bestia de carga. [...] Cuando fui a bordo del *Etoile*, Baré me confesó la verdad, con los ojos bañados en lágrimas. Me contó que había engañado a su amo Rochefort, presentándose bajo ropas de hombre en el momento del embarco, que ya había servido como lacayo a un genovés en París, que nacida en Borgoña, huérfana, la pérdida de un proceso la había dejado en la miseria y la había hecho disfrazar su sexo. Finalmente, que el viaje alrededor del mundo había despertado su curiosidad. Debo decir que siempre se condujo a bordo con el más escrupuloso recato. No era ni fea ni bonita y no pasaba los veintisiete años. Sin embargo, si los buques hubieran naufragado en alguna isla desierta, la suerte de Baré hubiera sido muy singular” (2005, p. 107-108). En este relato no sólo se pone en duda las capacidades de las mujeres para emprender una aventura, sino también el destino de aquellas que osaban transgredir la norma.

que analizaremos más adelante es lo que vuelve particular el relato de su diario. Pero antes, nos interesa observar de qué manera el texto se vincula con la obra de otras mujeres viajeras de la época.

El diario de María Sáez alcanzó una primera edición en 1946 quizás por su valor documental (se trata de la esposa del primer gobernador de las islas y también de la madre de la primera persona nacida en Malvinas de la que se tenga registro) o, tal vez, por el simple hecho de haber permanecido junto a los papeles de su marido que se conservan en el Archivo General de la Nación. Y si bien aquí no pensamos el caso de ninguna escritora viajera como “excepción”, ya que consideramos que forman parte de un movimiento mayor que empujó a las mujeres a documentar sus experiencias en estrecha vinculación con la tradición conformada exclusivamente por hombres, el caso de Sáez resulta incluso una rareza entre sus contemporáneas. No porque su condición fuese una anomalía, sino porque la mayoría de los diarios de las esposas o acompañantes de los viajeros de la época no lograron atravesar la barrera del tiempo.¹¹ Así, durante el período que Sáez escribió su texto, contamos por ejemplo con el libro de María Graham (1916), *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*, publicado en 1824,¹² o con el libro de Flora Tristán (2019), *Peregrinaciones de una paria*, publicado en 1838,¹³ ambos testimonios de mujeres que

¹¹ Refiere Szurmuk (2007, p. 39): “Las escritoras de la época escribían sobre lo personal en cartas, diarios y discursos que presentaban en tertulias literarias. Si bien las novelas y los cuentos se escribían claramente para ser publicados, los textos sobre la vida privada fueron publicados mucho más tarde, y la mayoría de ellos no se escribió pensando en su publicación”.

¹² “El libro de María Graham Callcott, *Journal of a Residence in Chile during the year 1822* [Diario de una estancia en Chile en el año 1822] [...] ha sido muy valorado en Hispanoamérica como una fuente testimonial aguda y benévola sobre la sociedad y la política chilenas en el período de la independencia. Nacida en 1785, Graham tenía poco menos de 40 años cuando se embarcó hacia América del Sur en compañía de su marido, Thomas Graham, un capitán de la armada británica encargado de ayudar en la guerra contra España. Graham partió casada y llegó viuda, porque su esposo murió en sus brazos cuando rodeaban el Cabo de Hornos. Rechazando la oportunidad de volver directamente a Inglaterra, se quedó en Chile un año...” (PRATT, 2011, p. 291)

¹³ “La obra de Flora Tristán, si bien no puede ser reducida a un simple efecto de los sucesos biográficos, guarda una íntima relación con ciertas circunstancias que resultan determinantes para la escritura de muchos de sus textos. Es este el caso de *Peregrinaciones*, donde el relato de su vida funciona como motivo y justificación del emprendimiento de su viaje. Flora Tristán nació en Vaugirard, cerca de París el 7 de abril de 1803, hija de una mujer francesa, Anne-Pierre Laisnay, y el coronel peruano de la armada española (Perú aún era colonia europea), Mariano Tristán y Moscoso. Tal como lo relata la misma autora, la

viajaron solas por Latinoamérica (Tristán huyendo de su condición de separada y Graham por la eventualidad de haberse convertido en viuda en altamar). No obstante, pese a que en los tres textos “resuena la pulsión de la aventura” (TORRE, 2013, p. 213), lo que separa al diario de Sáez de los libros de las otras dos escritoras, es el hecho de que tanto Tristán como Graham escribieron con el objetivo de ser publicadas y leídas. En contraposición a Sáez, ellas confiaron en que lo que tenían para decir.¹⁴ En este sentido, la diferencia más contundente que aparece entre su diario y los textos de estas viajeras tiene que ver con la construcción de la figura de autoridad. Si como señala Mónica Szurmuk (2007, p. 25), en los relatos de viaje del siglo XIX y principios del XX, las escritoras “crean un lugar de autoridad seguro (que no desafía la autoridad del hombre) y desde el cual construyen su propia voz”, el caso de Sáez es aún más llamativo porque en ningún momento reflexiona o menciona su condición de mujer. Por el contrario, cumple con su rol sin emitir ningún tipo de juicio sobre lo esperado de una mujer a principios del siglo XIX:

Las mujeres argentinas, que servían de amortiguador entre los propósitos civilizadores de Europa y la barbarie del interior americano, se convirtieron a menudo en el centro del discurso del Nuevo Mundo. [...] La maternidad y lo doméstico desempeñaban una parte significativa en el programa de desarrollo nacional y la

relación entre Anne-Pierre y Mariano nunca fue oficializada ya que éste último no había pedido la autorización al rey para casarse, como correspondía en el caso de los integrantes del ejército español. Esta ilegitimidad de su nacimiento trajo como consecuencia que al morir su padre, cuando ella tenía cuatro años, tanto Flora Tristán como su madre quedaran en la completa indigencia. [...] En 1820 y en medio de una pobreza absoluta, Tristán se casa a los 17 años con su empleador, el pintor y litógrafo André Chazal. [...] Con la intención de reclamar la herencia paterna de la que nunca gozó y de escapar del asedio de su ex esposo, Flora decide recurrir a su tío don Pío Tristán en Arequipa, para lo cual emprende su viaje al Perú el 7 de abril de 1833” (MISERES, 2010, p. 55-56).

¹⁴ Interesa destacar que también hay diferencias no sólo en la extensión de los textos (el diario de María es muy breve en comparación a los libros de las otras viajeras), sino también en lo formal. Por un lado, en *Peregrinaciones de una paria*, Tristán arma una trama casi novelesca donde prima la acción por sobre las descripciones paisajísticas. Por el otro, si bien el texto de Graham también es un diario, es claro que fue escrito con miras a ser publicado. En efecto, tal como señala Pratt (2011, p. 291), “En la época de su viaje a América del Sur, María Graham ya era una experimentada viajera, escritora de viajes y observadora política”. Antes del libro que aquí mencionamos, Graham había publicado los siguientes textos: *Journal of a Residence in India* (1812), *Letters from India* (1814), *Three Months in the Hills of Rome* (1820).

unidad familiar era concebida como un espacio para la formación de futuros ciudadanos (MASIELLO, 1997, p. 31-32)

Si en el inicio de su libro, Tristán (2019, p. 59) dice “Peruanos: He creído que de mi relato podría resultar algún beneficio para vosotros” y María Graham (1916), por su parte, anexa a su diario una suerte de informe titulado “Bosquejo de la historia de Chile”, del cual afirma:

La introducción del presente volumen es quizás su parte más importante. Pocos son los informes que pueden procurarse de los seis primeros años de la revolución de Chile, sea que se les busque en los archivos de las secretarías de Estado, sea entre los papeles de los actores del drama; (GRAHAM, 1916, p. 13)

Es claro que, en su texto, Sáez (2020) no abre ningún tipo de diálogo con posibles lectores. De ese modo, en los márgenes de la tradición del relato de viaje constituida por varones y lejos también de la búsqueda de otras viajeras que intentaron alzar su voz, la escritora arma en su diario un registro íntimo y privado en el que se cruzan la cotidianidad de la vida isleña con el descubrimiento de un espacio desconocido sin discutir explícitamente con su lugar asignado como “madre de”, “esposa de”.¹⁵

Un diario minimalista

Ahora bien, luego de haber analizado los modos en que el texto de Sáez (2020) se acerca y se distancia tanto de los libros que otros viajeros que escribieron sobre Malvinas, como de los libros de dos mujeres que describieron Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XIX, nos interesa analizar en este apartado cuáles son las particularidades discursivas del diario de la escritora. Como adelantamos en la introducción, algunos de los rasgos que definen el texto de Sáez (2020) son la brevedad, el despojo de ornamentos y la mirada poética a la hora de decir el paisaje. Tal es así que quizás, en una primera lectura, el

¹⁵ Aunque sin emitir ningún juicio, en muchas entradas Sáez (2020) da cuenta de sus trabajos reproductivos: “me ocupé en enseñar a las criadas los diferentes servicios de casa” (SAÉZ, 2020, p. 31); “corté ropa para las negras y confié la hechura a algunas de ellas que saben coser” (SAÉZ, 2020, p. 17); “me fui con los chiquitos y la ama por la playa” (SAÉZ, 2020, p. 25).

minimalismo de la narración puede llegar a confundirse con un registro meramente informativo. En efecto, a lo largo del diario, encontramos que casi todas las entradas están encabezadas por referencias climáticas al modo de las bitácoras de viaje: “Muy mal tiempo” (SAÉZ, 2020, p. 44), “Sigue el mal tiempo” (SAÉZ, 2020, p. 44), “Lluvioso y de mucho viento” (SAÉZ, 2020, p. 44), “Tiempo variable” (SAÉZ, 2020, p. 45), “Hermoso día” (SAÉZ, 2020, p. 45). Y si bien esta referencia al clima es relevante en el contexto del diario (no hay dudas de que a la escritora le interesaba llevar un recuento de los cambios en el viento y en la temperatura e incluso en la entrada del 10 de septiembre Sáez (2020, p. 24) dice únicamente: “Mal tiempo. Lluvioso y de mucho viento.”), lo cierto es que estas notas aportan a la configuración del paisaje en tanto “lugar practicado” (DE CERTEAU, 2000, p. 129).¹⁶ Sáez (2020) no describe la isla con la distancia de un espectador que intenta traducir con palabras lo visto, sino que la atraviesa con el cuerpo y la vive al ritmo de sus caminatas. En este sentido, interesa traer aquí una de las reflexiones con las que Rebecca Solnit (2015, p. 20) inicia su libro *Wanderlust: una historia del caminar*:

El ritmo del caminar genera un tipo de ritmo del pensar y el paso a través de un paisaje resuena o estimula el paso a través de una serie de pensamientos. Ello crea una curiosa consonancia entre el paisaje interno y el externo, sugiriendo que la mente es también una especie de paisaje y que caminar es un modo de atravesarlo. En muchas ocasiones, un nuevo pensamiento parece un aspecto del paisaje que estaba siempre ahí, como si pensar fuera recorrer más que hacer.

Esta manera de caminar/pensar a través del paisaje que menciona Solnit (2015) es la que encontramos en muchos de los fragmentos del diario de Sáez en los que se advierte cierta “consonancia entre el paisaje interno y el externo”. De su capacidad de nombrar lo que ve mientras camina

¹⁶ En *La invención de lo cotidiano*, De Certeau (2000) distingue “espacio” de “lugar”: “*el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (DE CERTEAU, 2000, p. 129), mientras que el lugar “es el orden (cualquiera sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. [...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (DE CERTEAU, 2000, p. 129).

brotó el gesto poético: “Buen tiempo. Después de comer nos fuimos al muelle” (SAÉZ, 2020, p. 28); “Muy buen día. Estuve en el muelle viendo embarcar reces para Stateland” (SAÉZ, 2020, p. 37); “Día templado. El negro boyero me trajo un pajarito nacido en el día, del tamaño de una nuez, corre muy ligero, le llaman a esta clase *prekue*, lo mantengo en el seno, y le doy de comer en la boca” (SAÉZ, 2020, p. 31); “Di un paseo hasta el jardín donde tuve la satisfacción de ver nacidas algunas de las semillas, entre ellas varias de flores” (SAÉZ, 2020, p. 38); “es muy hermoso este sitio entre dos lomas de una altura considerable, corre un arroyo de agua dulce, los chiquitos tomaban flores” (SAÉZ, 2020, p. 41).

Sin querer forzar la lectura del diario que, tal como vimos en el apartado anterior, se inserta en una tradición, nos interesa advertir ciertas semejanzas entre los fragmentos citados y los diarios de viaje de Matsuo Bashô (2015) compuestos, en parte, por pequeños poemas de impronta visual denominados “haiku”:¹⁷ “Sol en invierno/mi sombra se congela/sobre el caballo” (BASHÔ, 2015, p. 69); “Monte Hakone:/parece que alguien cruza/la mañana de nieve” (BASHÔ, 2015, p. 70); “Ahora nos vamos/a contemplar la nieve/hasta agotarnos” (BASHÔ, 2015, p. 71); “Busco aroma de ciruela:/me fijo en los aleros/de la despensa” (BASHÔ, 2015, p. 71); “En el segundo día/madrugaré, sin falta,/veré nacer las flores” (BASHÔ, 2015, p. 73); “Hierbas resacas:/despuntan cuando apenas/el calor reverbera” (BASHÔ, 2015, p. 74); “De qué árbol, no sé,/unas flores despliegan/¡ese perfume!” (BASHÔ, 2015, p. 75). En la introducción a *Diarios de viaje*, Alberto Silva y Masateru Ito (2015) dicen que:

El haiku se volvió para él instrumento y acicate de un estilo peregrino [...] Aceptó la austeridad que se espera de todo viajero [...] y transformó sus correrías en ocasión para una observación incansable, cada vez más aguda, de *las cosas como son*. *Observación exterior* de los hitos principales de la tradición cultural japonesa, que va localizando a paso de peatón, punto por punto, con minucia de redactor de guías de viaje. Y *observación interior*, propia del que acepta dispersarse a sí mismo, como espuma, en el devenir de los días; o del que busca reconciliarse con el albur de circunstancias naturales que él mismo sale a buscar, a encontrar, a asimilar, hasta *hacerse uno* con ellas (SILVA; ITO, 2015, p. 11, subrayado del autor)

¹⁷ Roland Barthes (2005, p. 59) define al haiku de la siguiente manera: “forma ejemplar de la Notación del Presente = acto mínimo de enunciación, fórmula ultra breve, átomo de frase que *anota* (marca, limita, glorifica: dota de una fama) un elemento tenue de la vida ‘real’, presente, concomitante”.

Aunque lejos, sin dudas, de la poesía japonesa del 1600, en la escritura de Sáez resuena esa confluencia entre “observación exterior” e “interior” que figura en la cita. Al igual que Bashô, la escritora observa “las cosas como son” y en esa aceptación de lo dado, encuentra la comunión con el paisaje. Así, el diario sobre Malvinas agrega a la historia cultural de las islas una mirada que se aleja del relato científico y nominativo que aparece en los libros aceptados por la tradición, al mismo tiempo que evade “la búsqueda de definición de sí misma” en tanto “localización del yo frente al acto de viajar y de escribir” (MISERES, 2010, p. 44) que caracteriza, por ejemplo, a los textos de Tristán y Graham.¹⁸ El hecho de escribir para sí misma le quita a Sáez el peso de justificar su texto y de ubicarse dentro del discurso como autoridad. Sin embargo, es precisamente esa intimidad la que vuelve singular al diario: la escritora describe sin explicar. Si tal como señala Beatriz Colombi (2004, p. 105), el relato de viaje puede ser pensado como una suerte de “engranaje” en el que se cruzan la memoria (que es “el lugar donde se imprimen las iniciales sensaciones del pasajero frente a su objeto”) y las representaciones (esas otras versiones sobre el espacio que el sujeto conoce a través de lecturas previas, de relatos de otros viajeros o de imágenes fotográficas), resulta evidente que en el texto de Sáez (2020) las referencias subyacen silenciosamente en las representaciones escriturarias. Así, muchos de los tópicos que caracterizan los textos de la tradición aparecen a medida que avanza el texto, sin referencias ni nombres: particularidades del asentamiento, tipo de flora y de fauna, escasez de alimento, condiciones climáticas, enfermedades, embarcaciones, entre otros. A modo de un mapa, las entradas minimalistas que Sáez escribe entre julio y diciembre de 1829 – son menos de cuarenta pliegos – indican todos los puertos por los que se puede acceder a la historia de estas islas. Este diario nos advierte, una vez más que, alrededor de los textos que conforman la tradición del viaje “al fin del mundo”, orbitan materiales productivos

¹⁸ Dice Miseres (2010, p. 44): “Pese a esto, resulta claro que así como entre los hombres existen preocupaciones compartidas en la escritura, también éstas son posibles de hallar entre las mujeres. Una característica recurrente y determinante entre la escritura de las viajeras es la reflexión sobre su propia subjetividad, principalmente la localización del yo frente al acto de viajar y de escribir. El tratar de incorporarse a una discursividad y práctica masculina (en su uso del relato de viajes como género), conduce a la mujer indefectiblemente a la búsqueda de la definición de sí misma dentro de ese nuevo (y transgresor) espacio que ocupa. Por esta razón el relato de viajes que debiera narrar sobre espacios y sujetos otros, se convierte entre las mujeres (y ciertamente de forma más asidua de lo que podremos encontrar entre viajeros) en una profunda reflexión sobre sí mismas en medio de esas circunstancias y en relación con su propia sociedad”.

y necesarios que hasta el momento han sido considerados “menores”. En lo pequeño, demuestra Sáez, –“Mi pajarito se murió durante el día” (SAÉZ, 2020, p. 32); “Fue el bote en busca de lucén a la Islita más inmediata” (SAÉZ, 2020, p. 19); “hoy nos hizo Jacinto muy buen pan como nunca lo tomé en las panaderías de Bs. Ays.” (SAÉZ, 2020, p. 20) –anida también la memoria.

Conclusiones

Como pudimos ver a lo largo de este artículo, el diario de María Sáez (2020) emerge desde los márgenes de la tradición del relato al extremo sur, y también desde los bordes del corpus de textos de las mujeres que se atrevieron a escribir y publicar a inicios del siglo XIX, para ampliar la historia del paisaje cultural de las islas Malvinas. Tal como se observó en el análisis de las diferentes entradas, el hecho de tratarse de un texto íntimo le permitió a Sáez escribir sin tener que justificarse. Así, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de los relatos de viaje de la época, en ningún momento, la escritora intenta ubicarse como autoridad o establecer diálogos con lo que otros ya dijeron sobre el espacio. En este sentido, uno de los grandes aportes del diario es precisamente el de mostrarnos una mirada sobre Malvinas, y sobre las vivencias de una de las tantas mujeres acompañantes, sin mediaciones.

Esta libertad a la hora de escribir fue seguramente la que le permitió a la escritora despojar su prosa de ornamentos, reverencias y citas de autoridad. Sumergida en un diálogo consigo misma, las anotaciones de Sáez sobre lo visto y percibido adquieren por momentos una profundidad poética que trasciende el mero registro documental. En consonancia con lo señalado por la novelista Aby Andrews (2020, p. 295) en el epígrafe que da inicio al artículo –“la mujer está más cerca de la montaña y del lobo que el hombre, aunque sólo sea porque él la puso ahí” –, encontramos que, sin mayores expectativas que la de documentar la aventura familiar en Malvinas, Sáez logra configurar una voz propia que, al contrario del afán por alcanzar una visión ordenada, sistematizada y verosímil de los espacios recorridos que se observa por ejemplo en los libros de Bouganville (2005) y Weddell (2006), abre preguntas: ¿cuántos diarios de viaje escritos por “esposas de” pervivirán en archivos privados y hemerotecas? ¿de qué manera estas escrituras anónimas y desdeñadas cambian las imágenes paisajísticas sobre el mundo?

Bibliografía

- ANDREWS, Abi. *Tundra*. Buenos Aires: Chai Editora, 2020.
- BADIU, Izabella. Posiciones teóricas en el estudio de los diarios íntimos del siglo XX. Traducción de Nora Avaro. *Arches: Revue Internationale des Sciences Humaines*, [s. l.], n. 4, 2002.
- BARTHES, ROLAND. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios del Collège de France*. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- BASHÔ, Mastuo. *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- BOUGANVILLE, Louis Antoine. *Viaje alrededor del mundo: en la fragata Boudeuse y el Etoile*. Buenos Aires: Continente, 2005.
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- GIUCCI, Guillermo. *Tierra del fuego: la creación del fin del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- GRAHAM, María. *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. Madrid: Editorial América, 1916.
- LIVON-GROSMAN, Ernesto. *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie: Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- MISERES, Vanesa. *Trazos de nación: Mujeres viajeras y discurso nacional en Latinoamérica (1830-1910)*. 2010. Dissertation (Doctorate in Philosophy) – Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, 2010.
- PENHOS, Marta. *Paisaje con figuras: La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle: (1826/-1836)*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Avellaneda: Siglo XXI Editores, 2005.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SAÉZ, María. Diario de María Sáez de Vernet. *En: VERNET, Marcelo. Malvinas, mi casa*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2020. p. 9-46.

SILVA, Alberto; ITO, Masateru. Diarios de vida, diarios de viaje. *En*: BASHŌ, Mastuo. *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. 9-23.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: una historia del caminar*. Santiago de Chile: Editorial Hueders, 2015.

SZURMUK, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina, 1850-1930*. México: Instituto Mora, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.

TORRE, Claudia. Mujeres de viaje: Lina Beck Bernard, Jennie Howard. y Ada Elfein. *En*: AA.VV. *Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. p. 211-227.

TRISTÁN, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Madrid: RELEE Red Libre de Ediciones, 2019.

VERNET, Marcelo. *Malvinas, mi casa*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2020.

WEDDELL, James. *Un viaje al polo sur: realizado en los años 1822-1824*. Buenos Aires: Edudeba, 2006.

Recebido em: 30 de março de 2021.

Aprovado em: 30 de junho de 2021.



Deslocamentos e espaços de acolhimento na escrita de uma sobrevivente: uma leitura levinasiana dos rostos femininos de Scholastique Mukasonga em suas obras literárias¹

Displacements and Welcoming Spaces in the Writing of a Survivor: a Levinasian Reading About the Female Faces of Scholastique Mukasonga in her Literary Works

Ângela Cristina Salgueiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
angelasalgueiro@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

Frederico Vieira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
frederico.vieira.souza@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3095-7535>

Resumo: O artigo, em diálogo com Lévinas, produz uma leitura ética de textos literários, evidenciando como os conceitos de rosto, testemunho e substituição podem nos deslocar e nos aproximar de um outro que relata sua dor. Assim, nos aproximamos dos rostos femininos de Scholastique Mukasonga para, a partir da perspectiva levinasiana, elaborarmos um exercício de leitura ética de alguns de seus textos: *Baratas* (2006), *A mulher dos pés descalços* (2008) e *Nossa Senhora do Nilo* (2012). As três obras podem ser compreendidas como um ciclo testemunhal da autora, abordando questões correlatas a Ruanda e ao genocídio tutsi de 1994. Abordamos especificidades relativas ao feminino, seus rostos manifestos na escrita (ditos) e nas vozes (dizer) que narram situações violentas, por vezes inomináveis e limítrofes entre o sofrimento e o horror. Essas obras produzem deslocamentos importantes na experiência do trauma e fazem face a ela, criando espaços de sobrevivência e esperança.

¹ Este trabalho conta com apoio do CNPq, da Fapemig e da CAPES.

Palavras-chave: rosto; escrita sobrevivente; espaço liminar; testemunho; Scholastique Mukasonga.

Abstract: This article, in dialogue with Levinas' thinking, makes an ethical reading of literary texts, showing how the concepts of face, testimony and substitution can displace us and bring us closer to another who reports his pain. We then approach the female faces of Scholastique Mukasonga to elaborate, from a Levinasian perspective, an exercise in ethical reading of some of her texts: *Baratas* (2006); *A mulher dos pés descalços* (2008) and *Nossa Senhora do Nilo* (2012). The three works can be understood with a testimonial cycle by the author, addressing issues related to Rwanda and the 1994 Tutsi genocide. We address specificities related to the feminine, their faces manifested in writing (said) and in the voices (saying) that narrate violent situations, sometimes nameless and borderline between suffering and horror. These works produce important shifts in the experience of trauma and face it, creating spaces for survival and hope.

Keywords: face; surviving writing; liminal space; testimony; Scholastique Mukasonga

Introdução

Sua presença [do rosto] consiste em se despir da forma que, entrementes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura.

(LÉVINAS, 1995, p. 59)

O pensamento de Lévinas poderia nos conduzir a uma leitura ética de textos literários? De que forma conceitos como os de Rosto, Testemunho, Substituição, sobre os quais o filósofo se debruça com profundidade, podem nos guiar na aproximação da escrita autoral, de um outro que relata, narra? Especialmente nas obras que tratam de situações por vezes inomináveis, limítrofes entre o sofrimento e o horror, seria possível ouvir um palavrear feminino que escapa ao dito, à escrita? Ou será que tal tarefa de interpelação, e mesmo essa qualidade de escuta, seria impossível? De outro modo, estaríamos perante uma literatura sobrevivente que se in(e)screve na medida em que se inscreve femininamente “na carne” daquele que testemunha?

No presente artigo, somos implicados por essas questões, envolvidos pela (in)certeza de que as respostas possíveis somente serão encaradas perante o outro eleito, e dos *outros desses*, terceiros. Com isso, nos aproximamos dos rostos femininos de Scholastique Mukasonga para experimentarmos um exercício de leitura ética de alguns de seus textos.

Consideramos trechos do conjunto de três obras traduzidas para o português nos últimos anos, quais sejam: *Baratas* (2006), *A mulher dos pés descalços* (2008) e *Nossa Senhora do Nilo* (2012). Todos, de algum modo, abordam questões correlatas a Ruanda e ao genocídio tutsi em 1994. Naquele ano, em apenas cem dias, cerca de 800 mil pessoas foram mortas no país por extremistas étnicos hutus.

Entre muitas estratégias de extermínio, os extremistas hutus tinham estações de rádio e jornais que transmitiam propaganda de ódio, exortando as pessoas a eliminar as *inyenzis* (baratas), o que significava matar os tutsis. Os nomes das pessoas a serem mortas foram lidos na rádio. Uma das particularidades do genocídio ruandês é que foi cometido entre ruandeses e pelos ruandeses. Mesmo dentro de uma mesma família, os tutsis não eram mais chamados de seres humanos; eram como insetos a se erradicar. Até os dias de hoje, desdobramentos dessa guerra se fazem sentir na geopolítica da região.

A escritora Scholastique Mukasonga nasceu no sudoeste de Ruanda, em 1959, quando surgiram as primeiras estratégias de eliminação da etnia tutsi. Em 1960, sua família foi deportada, juntamente com muitos outros tutsis, para Nyamata, em Bugesera, região de mata do país, extremamente inóspita à época. Mukasonga conseguiu sobreviver apesar das repetidas perseguições e massacres. Enfrentando inúmeras dificuldades, a autora estudou no *Lycée Notre Dame de Citeaux*, em Kigali (capital de Ruanda), e, depois, cursou assistência social, em Butare (terceira maior cidade de Ruanda, onde fica a Universidade Nacional). Em 1973, estudantes tutsis foram expulsos das escolas e funcionários de seus postos, forçando a autora a se exilar no Burundi (país africano vizinho a Ruanda) para escapar da morte. Completou seus estudos naquele país e depois passou a trabalhar para o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF). Chegou à França em 1992, dois anos depois, 37 membros de sua família foram assassinados durante o genocídio dos tutsis.

Sem coragem, Mukasonga só retornou a Ruanda em 2004, dez anos após o genocídio tutsi. Depois da estadia em sua terra natal, escreveu seu primeiro livro, uma autobiografia, *Inyenzis* ou *Baratas*, de 2006. *A mulher dos pés descalços* o sucedeu em 2008. Já o romance *Nossa*

Senhora do Nilo, de 2012, ganhou os prêmios *Ahmadou-Kourouma*, em Genebra; *Océans France Ô* e *Renaudot*, na França, em 2012.²

As três obras podem ser compreendidas como um ciclo testemunhal da autora. No primeiro livro, *Baratas*, encontram-se associadas memórias individuais e coletivas dos tutsis, em que habitam as catástrofes advindas do genocídio de um passado recente. A escrita da autora vai delineando um longo processo de aniquilamento das mulheres e de seus familiares, conferindo rostos àquilo que não podemos, em princípio, fazer face a, encarar, ou seja, permitindo ao horror um dizer (diferente do que era dito em matérias jornalísticas e imagens midiáticas do genocídio).³

Desde as pequenas humilhações cotidianas, passando pelo medo imposto pela política segregacionista da época, as palavras de Mukasonga relatam as condições padecidas pela população tutsi, vista pela maioria hutu como não humana e igualada ao lugar de animal a ser destruído. Em *Baratas*, a escritora sobrevive por meio das palavras que se equilibram precariamente entre a necessidade de se preservar os vestígios de um passado ruandês, hoje em ruínas, e a promessa implícita de se conservar a história familiar e dos terceiros, aqueles outros dos outros, comunidade da qual fizera parte e fora testemunha.

No romance *A mulher de pés descalços*, a escritora faz ouvir a voz da dor e da perda de sua mãe Stefania, cuja memória feminina é reverenciada. Nas palavras de Mukasonga: “optei por fazer um retrato de minha mãe para falar de todas as mães que foram confrontadas com o extermínio de seus filhos”⁴. Em *Nossa Senhora do Nilo*, encontramos na narrativa mulheres que também surgem como protagonistas de suas histórias. Meninas jovens, entre 17 e 18 anos, inspiradas naquelas que compartilharam dolorosas experiências vividas pela autora no *Lycée Notre Dame de Citeaux* e que padeceram situações de discriminação e ódio cotidianos. Ainda nessa obra, quando os líderes do poder hutu invadem o Colégio, o universo fechado no qual vivem as alunas torna-

² Uma adaptação cinematográfica está em andamento para este romance. Além dessas três obras, Mukasonga escreveu várias outras, de ficção e não ficção. Disponível em: <http://www.scholastiquemukasonga.net/>. Acesso em 29/1/2020, às 20h25.

³ Na obra *De outro modo que ser*, Lévinas aborda a relação entre o dizer e o dito, ressaltando que o dito pertence à ordem do enunciado, da tematização, do que se faz forma e que se apresenta. Já o dizer é da ordem do impossível, do incomunicável, daquilo que o dito não pode conter na forma e no contexto. O dito trai o dizer, mas o dizer não se trai no dito, o atravessa. Um remete ao outro, todavia o dizer não se esgota no dito.

⁴ Entrevista concedida à organização da Festa Literária de Paraty (Flip) em 2017, realizada entre 26 e 30 de julho daquele ano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KW9Gw5g_TVE. Acesso em 15/2/2020, às 21h08.

se o teatro de lutas políticas e de incitações ao crime racial. Os conflitos são um prelúdio ao massacre ruandês que aconteceria nos anos 1990. Ao aproximar os dois romances, Mukasonga (2017) destaca que:

[...] no caso das deportações para Nymata, onde fomos confinados a partir dos anos 1960, éramos todos tutsis. Éramos maltratados, éramos mortos, mas vivíamos a mesma coisa. Aquilo era a normalidade e assimilamos a ideia de que éramos insetos, baratas. Quando cresci, eu nem me questionava: eu era um inseto e não tinha direito de viver. Mas isso era compartilhado. No Colégio, ao contrário, eu fazia parte de uma cota de 10% de tutsis. Eu era minoria e estava solitária diante do ódio. Era muito doloroso e eu não podia escrever esse livro na forma de autobiografia. Foi preciso encontrar um outro tipo de escrita, a do romance.⁵

As dimensões ficcional e autobiográfica, presentes nos dois romances, lançam o leitor a uma reflexão: como indivíduos como pais e mães, colegas de escola, amigos de infância passam a colaborar, em curto espaço de tempo, com o massacre do outro? Como eles passam a empunhar facões, lanças, ferramentas de trabalho como enxadas para matar crianças, mulheres e homens tutsis?

Suspeitamos que a resposta para isso, talvez, possa ser encontrada no encontro face a face entre nós, leitores, com obras escritas por essa mulher ruandesa sobrevivente, cujas memórias, vidas, afetos e dramas estão ligados a situações inomináveis, limítrofes entre o sofrimento e o horror. Nas entrelinhas dos ditos femininos de Mukasonga, seria possível *ouvir* um palavrear que escapa ao que lemos de imediato. Palavras que, de algum modo, tornam possível um dizer que faz face ao horror.

Dizer é aproximar-se do próximo, “dar-lhe significação”. O que não se esgota numa “prestação de sentido”, inscrevendo-se, em jeito de fábulas no dito. (...) O dizer é certamente comunicação, enquanto condição de toda a comunicação, enquanto exposição. (...) A intriga da proximidade e da comunicação não é da modalidade do conhecimento. A abertura da comunicação – irreduzível à circulação de informações que pressupõe – efetua-se no dizer. Ela não diz respeito aos conteúdos que se inscrevem no dito e que se transmitem à interpretação e à descodificação efetuada pelo Outro. Ela está na descoberta arriscada de si, na sinceridade, na ruptura da interioridade e no abandono de qualquer abrigo, na exposição ao traumatismo, na vulnerabilidade. (LÉVINAS, 2011, p. 68-69)

⁵ Idem nota de rodapé número 4.

O dizer que emerge da escrita de Mukasonga torna-se chave para apreender a dimensão do feminino, do enigma inescapável e irreduzível que atravessa o processo de abertura para outrem. Lévinas expande, na tensão entre o dito e o dizer, a compreensão da noção rosto, configurando uma linguagem ética na qual a subjetividade é refém da alteridade. O dizer conecta-se, como veremos, ao feminino que, segundo Lévinas, promove acolhimento, uma proximidade que não é uma fusão: não é nem me investir no outro (posse e anulação da alteridade) e nem supressão de si (anulação do eu).

A escrita sobrevivente

Quando Primo Levi (1988, p. 7) escreve, no prefácio de *É isto um homem?*, que pessoas ou povos pensam de forma consciente ou não, que cada estrangeiro é um inimigo, “em geral, essa convicção jaz fundo nas almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento”.

Não podemos passar incólumes a essa vozes sobreviventes dos campos de extermínio nazistas que ecoam no tempo presente por meio de relatos vestigiais. Como afirma Walter Benjamin (1940, p. 223), em sua segunda tese em *Sobre o conceito de história*, “não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?”. No devir de sua máxima nudez, se expõem na voz de Primo Levi, de Mukasonga, em carne viva, por vezes ossos e peles. E também no testemunho de tantas outras e outros escritores.

A aproximação entre os campos de concentração construídos pela Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial e o genocídio de Ruanda poderia nos oferecer pistas de como diante da impossibilidade de nomear o horror, os sobreviventes podem fazê-lo de outro modo. Em alguma medida, a literatura de Lévinas, seja a de natureza filosófica ou literária, se avizinha aos escritos de Mukasonga. E ao aproximá-los, identificamos relevantes aspectos que nos auxiliam a melhor compreender como a condição humana, tão banalizada pelo horror, também pode sobreviver e sobreviver pelas palavras; responder à demanda ética dos rostos daqueles que foram violentamente eliminados, mas que permanecem a dizer por entre as palavras daquele que relata, escreve e sobrevive. Conforme

Mukasonga (2017), em épocas diferentes, em contextos diferentes, mas, infelizmente, com o mesmo fundamento:

a recusa do outro, a diabolização do ser humano. Uma animalização para transformá-lo em algo, para exterminá-lo mais facilmente, sem remorso (...). É aí que existem semelhanças. É realmente uma ideologia de extermínio e erradicação.⁶

Em suma, os genocídios tutsi, judeu, cigano, indígena, das pessoas escravizadas, dos homossexuais, das minorias, e de tantos outros são dramas extremos e irmãos.

Assim como Mukasonga, Lévinas experimentou a face anônima do horror.⁷ O filósofo (2004) relata que, durante o período em que se encontrava prisioneiro no campo nazista para judeus da Guarda Francesa, não se tinha nada além de uma “quase humanidade”, posto que os condenados sem julgamento sofriam, entre tantas torturas, a pena da denegação do rosto perpetrada pelos nazistas. A experiência influenciou sua obra, sobretudo ao conferir à Ética o lugar da Filosofia primeira. Um pensar outramente a alteridade, ocupando-se da evasão de si em direção ao outro.

⁶ Entrevista concedida à organização da Festa Literária de Paraty (Flip) em 2017, realizada entre 26 e 30 de julho daquele ano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KW9Gw5g_TVE. Acesso em 15/2/2020, às 21h08.

⁷ Emmanuel Lévinas (1906-1995), filósofo lituano radicado na França, em seus escritos tensionou princípios caros ao judaísmo com outros típicos da filosofia ocidental. Vítima da perseguição aos judeus pelo nazifascismo, ele foi prisioneiro em campo de trabalhos forçados durante a Segunda Guerra, na qual todos seus familiares, com exceção de sua esposa, foram mortos. Iniciou seus escritos filosóficos influenciado pela fenomenologia de Husserl e pela ontologia de Heidegger, superando posteriormente a linha de pensamento de seus antecessores. Problematicando questões ligadas à ética e à linguagem, Lévinas nos legou uma obra ainda pouco estudada nos círculos acadêmicos se a compararmos as de outros filósofos de seu tempo, como Paul Ricoeur e Jean Paul Sartre. Sua influência paira sobre outras obras importantes de pensadores de fins do século XX, como Jacques Derrida e os filósofos da desconstrução, e em obras de feministas como as de Julia Kristeva. Algumas das obras de Lévinas podem ser encontradas em português, sobretudo nas editoras Vozes, Perspectiva e Edições 70 (Lisboa). Há grupos de pesquisa no Brasil que se dedicam especificamente ao pensamento de Lévinas, como o Grupo de Pesquisa da PUCRS, coordenado pelo prof. Ricardo Timm de Souza, e o GT Lévinas do CEBEL (Centro Brasileiro de Estudos sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas), em: <https://gtlevinas.wordpress.com/>, acesso em 27/06/2021.

Um dos conceitos caros à filosofia de Lévinas é o de testemunho que, para ele, é revelado na subjetividade que sofre a perseguição e o martírio que não permitem que esconda sua face. O testemunho ético levinasiano é uma revelação que não é conhecimento, não nos dá nada em si. Há uma exposição do sujeito aquém da indiferença a si, aquilo que o filósofo apresenta como a substituição a outrem. Não há a “unidade do um”, do eu; o *um* absolvido está nu, despido de qualquer relação e de qualquer jogo.

Ao dizer “eis-me”, o rosto, que significa o Infinito, profere testemunho, vocaliza o Infinito. E na substituição, o eu-comunicante de Lévinas está literalmente sem situação, sem morada, expulso de toda parte e de si mesmo, mas o “eu” segue dizendo:

“Eis-me” como testemunho do Infinito, mas como testemunho que não tematiza aquilo sobre o qual ele dá testemunho, e cuja verdade não é a verdade da representação, não é evidência. O testemunho – estrutura única, exceção à regra do ser, irreduzível à representação – só pode ser testemunho do Infinito. O Infinito não aparece a quem dele dá testemunho. Pelo contrário, o que pertence à glória do Infinito é o testemunho. É pela voz do testemunho que a glória do Infinito se glorifica. (LÉVINAS, 2011, p. 161)

Ao dizer “glória do Infinito”, Lévinas refere-se à identidade *anárquica* do sujeito desalojado; momento em que o eu, em sinceridade e doação faz sinal a outrem – por quem sou responsável e diante de quem sou responsável.

Como Lévinas lembra, muito bem, de Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*: “Somos todos culpados de todos perante todos, e eu mais que todos os outros”. Essa citação é evocada pelo filósofo justamente para introduzir a ideia de testemunho que se dá como voz dirigida ao Infinito, palavra-conceito que acolhe a multiplicidade dos rostos singulares.

Daí advém que a escuta do rosto se distancia do dito e aproxima-se do enigma trazido pelo dizer, ou seja, pela demanda ética de resposta trazida pela alteridade. Escutar o rosto concede voz ao dizer, que segue entrelaçado e entrelaçando-se ao dito, posto que a noção de testemunho está presente na subjetividade manifesta pelo que é absolutamente outro, em suas infinitas formas de vida.

No relato ficcional (ou não) do sobrevivente, o que se diz vai abrir-se diante da impossibilidade do dizer tamanha dor; e nesses impossíveis

rostos das vítimas, que já não podem se fazer ouvir, e que tampouco se fazerem capturar, é a palavra que permite àquele que escreve testemunhar e sobreviver, ainda que o seus ditos sejam reconhecidamente lacunares, um tanto precários perante o horror inominável. Ressaltamos que a ficção não se opõe ao real. Ela não é invenção separada da experiência, mas produz um “mundo do texto”, que pode ser considerado “como se fosse real”, pois torna-se perceptível para nós e “tornar-se perceptível não se confunde com nenhuma característica do mundo enquanto tal” (ISER, 2002, p. 977). A ficção, segundo Iser, oferece a possibilidade de alterar o que é perceptível, apreensível e legível para nós. Ela instaura outras maneiras de identificar os acontecimentos, os seres e outras formas de articulá-los para construir mundos possíveis e histórias comuns.

Um possível caminho para a melhor compreensão dessa questão nos é oferecido por Sebbah (2018), a partir da elaboração de uma perspectiva que vai de uma ética do cativo – do ente prisioneiro, da vítima exposta – a uma ética do sobrevivente, da substituição, e que se vale da experiência do homem Lévinas que viveu a realidade dos campos de trabalhos forçados, mas que também, nessas condições, produziu seus escritos.

A partir da leitura de um conto de Lévinas que descreve a destruição de uma cidadela francesa durante a Segunda Guerra, Sebbah (2018) faz uma ponte entre essa cena desoladora e a possibilidade de lucidez que se revela diante dos escombros e faz buscar o sentido além do horror. Como se, ao fazer o atravessamento do fundo do poço, o sentido da vida surgisse, fazendo-nos sobreviver. Sebbah diz de uma sobrevivência que difere das formas fantasmáticas de sujeitos vagantes à beira das estradas nas quais, naqueles dias de guerra, caminhavam a esmo carregando consigo objetos, pertences e as tralhas que conseguiam arrastar. Nessa condição vulnerável, os sujeitos se agarram às coisas como se todo o peso do Ser se garantisse no que está alheio a ele; nessa tensão do ter, na força de uma existência que, se a mirarmos de perto, a reconheceremos vazia.

Eis a ironia, os fantasmas que sobreviveram à destruição são, em síntese, nada; por isso se aprisionam às tralhas, como a colecionar os vestígios de algum sentido que a existência ainda possa oferecer, mas que lhes escapa. Tais espectros são uma imagem próxima do Ser, o esse-aí heideggeriano que é colocado à beira do precipício que nadifica; o Ser da “vida nua”, do rosto anônimo, do ser para a morte. É importante destacar que a nudez do rosto em Lévinas indica exposição ao apelo ético feito

por outrem. Quando o rosto se revela em sua “simplicidade não histórica, em sua nudez absolutamente inqualificável e irreduzível” (2011, p. 106), ele se afasta da noção de “vida nua” em Agamben (2002). Dito de outro modo, a nudez do rosto não apresenta a vida reduzida ao seu estado de mera atualidade, indiferença, disformidade, impotência ou banalidade biológica. O rosto torna nu o homem, mas não através da neutralidade esvaziada de sentido: ele faz do homem um ente exposto e vulnerável, rompe com o contexto cultural e social muitas vezes reificante.

Sebbah (2018) afirma que, graças à derrocada, hoje sabemos que a reconciliação com a vida que segue não pode ser escamoteada. O sentido vem cedo ou tarde, vem desde além, e a verdade do ser humano não pode escapar à lucidez de tal experiência destrutiva. Ainda de acordo com o autor, a sobrevivência, todavia, não se refere ao oposto desse sujeito cativo, nem da vida à morte; tampouco aquela sobrevida que se manifesta como gozo de quem, a despeito dos outros, será o último a morrer.

A ética do sobrevivente, em Lévinas, não é piedosa: trata-se da morte do outro e do padecer perante ela. O outro vai agonizar e morrer e eu não posso salvá-lo; mas posso, no exercício do desinteressamento mais radical, sobreviver e dar testemunho de sua morte por meio do gesto, no qual me exponho refém de seu sofrimento, perante sua dor. Ética compassiva, mas impiedosa, posto que não posso “ajudar” o outro a (não) morrer, não há como evitar o padecimento.

Lévinas, assim, recupera o sentido dessa palavra compaixão: amor como puro desinteressamento – revela-se aí um sujeito de outra forma que não uma críspação sobre si mesmo, mas de uma oferta violenta. Não há heroísmo pelo sacrifício, ao contrário, a compaixão levinasiana remete a uma substituição que difere e rompe com a vida nua. Nudez de outra ordem.

Sebbah (2018) conclui que é pela condição de refém que pode acontecer no mundo a compaixão no sentido levinasiano. Mais uma vez, não se trata de se colocar no lugar do outro, na substituição, eu não me coloco, eu me exponho refém. Nós ficamos sujeitos a esse *entre* duas beiras extremas, a do cativo e a do sobrevivente, que se negociam nas grandes e pequenas lutas.

O gesto da escrita feminina de Mukasonga percorre essa difícil via de mão dupla, na qual as condições de cativa e de vítima sobrevivente se embrenham visceralmente ao útero materno de Stefania, sua mãe que fora morta durante o genocídio ruandês, juntamente com outros familiares da autora. Consideramos, a partir das reflexões de Lúcia Castello

Branco (1991), que a escrita feminina sempre se relaciona à mulher (sem necessariamente ser uma escrita exclusiva das mulheres) e busca a inserção do corpo no discurso através de um trabalho de modelagem entre a memória e o esquecimento, explorando as lacunas e lapsos, criando intervalos, de modo a “revelar ao leitor seu caráter rasurado, seu projeto impossível de resgatar o original, o vivido, tal qual ele foi no passado” (1991, p. 34). Assim, a escrita feminina de Mukasonga pode ser aproximada de um exercício que não acredita:

no resgate do original, não procura seduzir o leitor acerca da veracidade de seu relato, não busca o Sentido maiúsculo da vida e do texto, mas se perde na multiplicação dos vários e minúsculos sentidos do corpo e da escrita (e de uma escrita do corpo). (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 40).

Por exemplo, em *A mulher dos pés descalços*, Mukasonga relata que ao voltar de um dia duro de trabalho do campo, sua mãe pedia às filhas: “quando vocês perceberem que eu morri, cubram o meu corpo. Ninguém deve ver o meu corpo. Não se pode deixar ver o corpo de uma mãe” (2017, p. 5). O pedido de sua mãe tornou-se impossível, uma vez que, das cinco filhas, a autora foi a única que sobreviveu, pois já vivia na França em 1994. Refém na tarefa irrealizável de acolher e envolver o corpo de outrem – uma mulher de quem o próprio corpo se originou – mas que agonizou à distância, que morreu e não se pôde salvar.

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio, e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso sobre osso e crânio sobre crânio. (MUKASONGA, 2017, p. 6-7)

As palavras de uma escrita sobrevivente permitiriam uma reparação para a despedida irrealizada. Cumprir em certa medida, mas não na medida certa, o dever que todo ser humano deve e pode: viver o luto de outrem. Segundo Butler,

O luto não é uma situação solitária, privatizada, mas fornece um senso de comunidade política de uma ordem complexa, traz à tona

os vínculos relacionais que possuem implicações para teorizarmos a dependência fundamental e a responsabilidade ética. (2004, p. 22)

Numa relação de extrema delicadeza e força, a mortalha da mãe Stefania é também a da filha Scholastique, rostos em substituição. Mortalha, palavra que se encarna no corpo presente, o qual hospeda a maternidade e que vela filialmente pelo eloquente silêncio da vítima fatal, silêncio a ser escutado.

O literário e o intraduzível são tanto impedimentos para uma lógica de totalização quanto possibilidades de devolver à linguagem a sua potência para nomear o horror que, com decreto de morte, insiste em calá-la. (DERRIDA, 2015, p. 15)

Assim, o (im)possível gesto de cobrir o corpo faz falar o dito relacionado luto, pois é o corpo enlutável que orienta a escrita e inscreve-se no dizer do texto.⁸ E a autora sobrevivente também dá passagem, no entrelaçar dos fios dessa mortalha, aos dizeres tutsis de seus antepassados, dos terceiros, das vítimas do genocídio ruandês. Se em *Baratas*, esse testemunho ganha contornos de relato encarnado, narrado pelos olhos da autora, em *A mulher dos pés descalços*, o redizer da vida de sua mãe recupera um avizinhamento dessa outra mulher. A obra palavreia a voz feminina e materna.

Feminino: palavra que (sobre)vive

A escrita feminina e do feminino em Mukasonga parece-nos também inscrever aquém e além do testemunho, o acolhimento em substituição das infinitas vozes das mulheres emudecidas de seu tempo; e, mais amplamente, escrever como se pudesse dizer das alteridades que as palavras são capazes de albergar, incluindo-se a dor e a morte. Palavrear que tornando possível a dignidade de uma outra (sobre)vida.

O feminino também é pensado em Lévinas. Em nosso entender, o conceito é entendido pelo filósofo a partir da proximidade e da substituição na relação hospitaleira com o outro, fundamentando o

⁸ Ao comentar o livro *O instante de minha morte*, de Blanchot, Derrida (2015) tematiza os desafios de tomar a linguagem para narrar a morte a partir de uma cena intraduzível. Afirma ainda como traduzir e testemunhar são ferramentas semânticas imprescindíveis para produzir uma linguagem de luto. Derrida menciona os dois sentidos possíveis para a palavra “demeure” para explicar como a escritura do testemunho pode se configurar como morada e como tempo que se estende (*mettre en demeure* como ser à espera).

que se entende como a responsabilidade ética que emerge urgente nos contextos em que a hospitalidade está fortemente ameaçada. Assim, a proximidade não se confunde somente com uma vizinhança espacial, mas como responsabilidade que nos antecede como outrem.

Abrimos aqui um breve parênteses sobre o feminino levinasiano, uma vez que a perspectiva do filósofo é debatida e comentada a partir de suas ambiguidades e (des)ditos por alguns autores.

Primeiramente, é importante lembrar que o feminino em Lévinas ganha forma como gesto ético de sair de si, ou seja, representa a ação de um sujeito que sai da segurança de sua morada e inicia, no encontro com a alteridade radical, uma expatriação de si mesmo que abandona o Ser. Um tipo de expulsão que o conduz do dito ao dizer.

Convém salientar também que o feminino, para Lévinas, não é a mulher empírica. Trata-se do gesto de acolhimento e de hospitalidade que atinge uma radicalidade essencial profunda e “meta-empírica que leva em conta a diferença sexual numa ética emancipada da ontologia” (LÉVINAS, 1995, p. 60). O pensador afirma, em *Totalidade e infinito* (1980, p. 140), que a “ausência empírica do ser humano de sexo feminino em uma morada em nada altera a dimensão de feminidade que nela permanece aberta, como o próprio acolhimento da morada”. Assim, podemos considerar que quem nos proporciona o acolhimento é o ser feminino, não as mulheres empíricas de fato.

Contudo, se por um lado o feminino levinasiano não coincide com a mulher empírica, por outro lado não pode ser absolutamente apartado dela. No próprio livro *Totalidade e infinito* (1980, p. 249), há uma metáfora espacial que faz o vínculo com uma das dimensões do “feminino” em Lévinas: a morada, a dimensão protegida do lar, do recolhimento do sujeito a si mesmo e também do acolhimento, da proteção e do cuidado:

E o Outro, cuja presença é discretamente uma ausência e a partir da qual se realiza o acolhimento hospitaleiro por excelência que descreve o campo da intimidade, é a Mulher. A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da Casa e da habitação. (LÉVINAS, 1980, p. 138)

Nesse espaço do já familiar, da morada e da habitação, localiza-se a figura da mulher que é mãe, cuida, acolhe, abraça e provê a segurança emocional e física. A mulher, aqui apresentada como condição da interioridade da casa e da habitação, é também associada à mãe, àquela que, em gesto de renúncia e desposseção, oferece sua atenção ao outro, obliterando-se no silêncio.

Tal silenciamento da mulher no âmbito doméstico também é alvo de críticas ao pensamento do feminino em Lévinas. Menezes (2008, p. 26), mostra como Lévinas descreve a mulher como “presença e ausência, linguagem sem ensinamento, por isso silenciosa, presença sempre discreta, segredo, mistério”. Ao afirmar que “a casa é a mulher”, Lévinas indica, segundo Rodrigues (2011, p. 373), “que é a mulher quem torna a vida pública do homem possível, recuperando a tradição judaica segundo a qual a mulher é responsável pela vida espiritual, pela paz doméstica e por tudo aquilo que dá suporte ao homem”. Tal reflexão nos conduz, de fato, ao entendimento de que Lévinas valoriza as habilidades das mulheres na cultura judaica, mas define os limites de sua atuação fora da vida pública.

No livro *Difícil libertad: ensayos sobre el judaísmo*, Lévinas (2004, p. 55) afirma que a “presença discreta das mães, esposas e filhas em seus passos silenciosos nas profundezas e densidade do real, desenhando a própria dimensão da interioridade e tornando o mundo habitável”. É controversa essa reiteração do silenciamento das mulheres no âmbito do lar. De um lado, Chalier (1992), Venâncio (2017) e Denis (1985) argumentam que a doação silenciosa, o “ser para o outro”, no caso da figura da mãe acionada por Lévinas, não se confunde com a submissão feminina. Pelo contrário, para elas, o gesto da generosidade livre e autônoma de uma matriarca revelaria como sua feminilidade estaria mais próxima da autoridade e não da submissão.

Em uma leitura derridiana da noção de feminino – em que se pode ouvir o eco da perspectiva levinasiana –, o feminino (e o rosto) é aquele que providenciaria acolhimento e hospitalidade ao estrangeiro que “invade” (não sem alguma dose de violência) sua morada, oferecendo-lhe lugar de pouso e passagem, permitindo-lhe que fale, demande algo e, sobretudo, inaugure um tempo sempre aberto ao devir e ao instante em iminência.

Sob esse aspecto, a chegada e a proximidade do estrangeiro nos colocam em contato com a força que o feminino tem de, segundo Derrida (2000, 2004, 2005), produzir instantes em instância, instantes em que algo inaudito e furtivo está prestes a ocorrer e a atualizar nosso espanto diante da existência. “Para que o sujeito possa sempre renascer no instante mesmo do presente, e desse modo continuar a existir, é necessário que a continuidade dos instantes se coloque como novidade, como surpresa” (MENEZES, 2008, p. 19). Mas essa exposição ao outro requer, como menciona Derrida (2004, 2005), uma hospitalidade incondicional, antes de qualquer julgamento ou classificação. Ele admite que sua reflexão sobre o acolhimento ao “estrangeiro” é devedora da relação que Lévinas (2015) estabelece entre a mulher e o modo como ela suspende qualquer julgamento ao receber em sua casa um estranho.

O feminino que Derrida destaca no pensamento de Lévinas é uma abertura à singularidade do outro, mas também é a afirmação de um contexto seguro no qual ele poderá continuar buscando respostas a seus clamores. Rodrigues (2011, 2013) prefere investir na abordagem derridiana da noção de feminino em Lévinas, ressaltando-a para além da mulher, como abertura ética, incondicional e responsável ao rosto do outro. Entretanto, a autora não deixa de se questionar a respeito do seguinte impasse: se a mulher é diferente do homem (e não inferior a ele), como valorizar a especificidade feminina e, ao mesmo tempo, questionar argumentos essencialistas tradicionalmente evocados para definir o lugar da mulher como subordinado?

Para ela, a contribuição de Lévinas se encontra no modo como ele define a relação erótica: não como o encontro entre homem e mulher como fusão entre duas metades que se completam, mas como contato, proximidade e oportunidade de “sair de si e ir além”. Nessa visão do feminino, “o sujeito encontra-se como o si de outro e não apenas como o si de si mesmo”. (LÉVINAS, 1980, p. 249)

O feminino, nessa perspectiva, se associa ao processo de avizinhamo e proximidade do outro, de acolhimento de sua demanda e de construção de uma responsabilidade ética que desenha não só uma possibilidade de relação com outrem, mas de individuação de si. Segundo Menezes (2008, p. 32), “o encontro com o feminino provoca um desfalecimento do eu heroico e viril que busca incessantemente se impor diante do mundo e dos outros, para desse modo se manter o mesmo”. O feminino rompe o isolamento do eu para, em uma relação erótica com o outro, tornar possível a emergência da vulnerabilidade que desestabiliza, desorganiza e abre espaços de contato hospitaleiro. Carla Rodrigues (2008) enfatiza que essa relação erótica não tem a ver com uma dimensão sexual do contato com o outro, mas sim como um “sair de si” que não resulta em uma experiência de fusão de dois elementos (de redução do outro ao mesmo), mas que conduz ao jogo dialético entre proximidade e distância. É nesse movimento que, segundo a autora, um sujeito pode ter a chance de ser fecundo, de sair de sua solidão, da existência sem existente (*il y a*) para, no encontro com o outro, não voltar a ser si mesmo e nem se confundir com a alteridade que o expulsa de si.

O feminino desenharia, portanto, a dissimetria absoluta em relação ao outro, uma interdição do registo do próprio, da propriedade, do poder e da autonomia que constroem o acolhimento ao estrangeiro. (RIBEIRO, 2015; DUBOST, 2006)

Retomando reflexão acerca dos rostos femininos narrados por Scholastique Mukasonga, em *A mulher dos pés descalços*, nos

deparamos com a personagem Stefania, mulher e mãe singular, cuja expressão do rosto está profundamente conectado com essa perspectiva do feminino que apresentamos a partir de Lévinas e seus comentadores. Ela se constitui no dia a dia como “contexto seguro” de florescimento da abertura ao outro e aos outros de outrem. Um feminino violado, mas que (re)surge no contato com o texto que o faz (re)viver; feminino cujo sofrimento pode se traduzir no cuidar, na manutenção do fio da vida ordinária, de tudo o que permite a vida manter sua trama e de encontrar um ritmo viável e habitável. Feminino sem heroísmos, todavia “como se” sustentação e resistência para a vida na vulnerabilidade humana, atento à dor e ao desastre.

Stefania expressa em si e na relação com as demais personagens as tensões que acompanham o trabalho de permanência e continuidade do e no mundo, permitindo uma (in)certa reparação dos traumas e dramas vividos nos lugares de desterro como Nyamata, em que as alteridades se esgarçam, fraturam até se romperem no paroxismo da violência.

A esse respeito, nas últimas páginas da obra, Mukasonga nos lembra que o estupro também foi uma das armas utilizadas no genocídio, salientando que quase todos os estupradores eram soropositivos e transmitiram o vírus do HIV às mulheres tutsis:

Nem toda a água de Rwakibirizi e de todas as nascentes de Ruanda teriam bastado para “lavar” as vítimas da vergonha pelas perversidades que sofreram. Nem toda a água seria suficiente para limpar os nomes que corriam dizendo que essas mulheres eram portadoras da morte e fazendo com que todos as rejeitassem. Contudo, foi nelas, nelas próprias e nos filhos nascidos do estupro que essas mulheres encontraram uma fonte viva de coragem e a força para sobreviver e desafiar o projeto de seus assassinos. A Ruanda de hoje é o país das Mães-coragem. (MUKASONGA, 2017, p. 153-154)

Essa passagem nos faz refletir sobre como é complexo compreender a hospitalidade ao estranho num contexto de violência extrema, em que o assassinato e a banalização do feminino estão na ordem do dia. Como acolher o vizinho hutu que carrega consigo o ódio e que planeja estuprar e matar? Nas palavras de Mukasonga, revela-se o corajoso Rosto sobrevivente de Stefania, aquele que nos hospeda diante do inominável e que prossegue nessa coragem. Um feminino palavreado que nos remete antes àquela força fraca messiânica sobre a qual nos fala Walter Benjamin:

E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma força fraca messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

A Stefania de Mukasonga corporifica como linguagem o testemunho do porvir dessas mulheres ruandesas em que o feminino faz morada, profetiza e, na condição de Messias, “salva” em grande medida a vida da comunidade. Não somente nas experiências extremas, mas também no trabalho cotidiano de urdimento de vínculos entre vizinhos, relações nas quais as desconfianças vão dando lugar a uma vida em comum, tecida de maneira paciente (e alegremente) pela mãe de Scholastique.

Na inóspita Bugesera, o caminho de volta para casa após um exaustivo dia de labuta, por exemplo, abria-se como trilha de relações hospitaleiras entre as mulheres tutsis e suas histórias. Era um momento propício à partilha languageira e muitos dos rostos femininos e seus palavreios falam nas (entre)linhas escritas por Mukasonga. Na passagem a seguir, lemos um ressoar o “bom dia!” tipicamente levinasiano:

Quando Stefania voltava de Gikombe, com a enxada no ombro e o pano enrolado até o joelho, eu ia caminhando atrás dela. (...) O caminho de volta em geral era longo, não por causa da distância, mas porque o costume, a educação, a consideração pelos outros, a amizade, a solidariedade – e tudo isso junto exigia que parássemos por um tempo em cada uma das casinhas que, detrás do cafezal, acompanhavam a estrada. Mesmo quando não havia indícios de que tinha gente em casa, era bem grosseiro passar sem cumprimentar: “*Yemwe abaha? Mwiriwe!* – Ô, de casa, bom dia!”. Mas, em geral, Stefania não se contentava em dar bom dia de longe, ela parava diante da trilha que levava até a cerca viva e renovava os cumprimentos: “*Mwiriwe! Yemwe abaha?*”. (MUKASONGA, 2017, p. 171)

Já em *Nossa Senhora do Nilo*, as questões típicas da adolescência feminina são narradas por meio dos rostos de jovens moralmente oprimidas no contexto do Liceu, especialmente as da etnia tutsi. O arquétipo de Eva e a condição inferiorizada da mulher na sociedade ruandesa são aludidos no momento em que a menarca de uma das alunas internas, Modesta, a surpreende em público, durante uma aula. Além do constrangimento naturalmente vivido pela personagem, as palavras

de Mukasonga textualizam a marca do sofrimento que perpassa um acontecimento tão próprio do universo feminino.

Em lugar da celebração à inauguração da fecundidade e à potência do conceber, do gerar, do gestar, Modesta é reduzida a uma insignificante condição de pecadora, calcada na religiosidade preconceituosa de então:

A iniciação. O medo. A vergonha. Para Modesta, aconteceu em aula. Durante o curso de inglês. Ela sentiu um líquido quente escorrer pela perna e, ao levantar, as colegas da fileira de trás viram uma grande mancha vermelha se espalhar pelo seu vestido e um filete de sangue escorrer pela perna e pingar no cimento. (...) “Chegou a hora, Modesta”, disse a irmã Gerda, “eu não esperava que acontecesse tão cedo. Agora você se tornou uma mocinha. Você vai ver como é sofrido: foi Deus que quis assim por causa do pecado de Eva, porta do diabo, a mãe de todas nós. As mulheres são feitas pra sofrer. Modesta é um nome bonito para uma mulher, para uma cristã, e todos os meses, a partir de agora, esse sangue fará você se lembrar de que é apenas uma mulher, e se você se achar bonita demais, lá estará ele para lembrá-la do que você é: apenas uma mulher.” (MUKASONGA, 2017, p. 94-95)

Nessa passagem, Mukasonga aborda a vulnerabilidade inescapável do corpo que surpreende, extravasa, expele e expressa. A marca do feminino que “desce” é atravessada pelas palavras de irmã Gerda que reduz e comprime a carne de Modesta, que deve ser higienizada e ter suas marcas apagadas, pois são motivos de vergonha. Mas se Modesta fala por meio de sua carne, ao mesmo tempo vive assujeitada pelas “regras” opressoras de um eros interdito; regras como termo que duplamente nomeante, ora martírio mensal, dor disciplinar do fluxo de um corpo feminino que diz, ora conduta obediente, aquela esperada de uma aluna interna do Liceu que deve seguir normas ditadas por irmãs religiosas.

Modestas ou Gerdas, ambas rostos de um trauma maior que oblitera a fecundidade e precariza o lugar do novo que vem em substituição messiânica ao temor.

Sobre isso, a noção levinasiana de substituição faz um interessante contraponto à experiência de Modesta. Em Lévinas, a substituição não se associa ao “tomar o lugar do outro”, mas refere-se ao modo como a passividade e vulnerabilidade de nosso corpo diante da “proximidade do próximo” que se apresenta diante de nós permitem um contato sensível (eros), um encontro no qual “o eu suspende sua persistência em ser si-mesmo em seu assujeitamento ao outro”. (LÉVINAS, 1995, p. 144)

Mukasonga, no silêncio de Modesta, expõe o palavreiro violador de irmã Gerda; o feminino, em não proximidade, não hospeda, expulsa e desterra. Lugar de inferioridade e sofrimento para ambas as personagens.

No caso de *Baratas*, por sua vez, a proximidade característica do feminino está ameaçada nas dimensões territorial e de manutenção ou desfazimento de comunidades que, aterrorizadas pelo perigo de morte, não conseguem mais zelar pela responsabilidade moral diante do apelo de tantos, pois não há tempo para a elaboração de uma resposta. Resposta que chegaria anos depois, como a mortalha para Stefania, como as narrativas testemunhais, as canções e orações de luto que se seguem ao massacre.

Eles nos tinham visto chegar. Sabiam bem quem éramos, as *inyenzis* de Nyamata. Tínhamos dissimulado bem os nossos cabelos, diminuindo o volume: estavam esperando por nós. Não tínhamos mais coragem de prosseguir, mas era preciso atravessar a ponte. Os militares já se divertiam ao nos ver chegar como que recuando. Gritavam: “As *inyenzis*, baixem as cabeças, não mostrem o rosto para nós, nem o nariz, não queremos ver isso, principalmente não olhem no nosso rosto, aproximem-se, mas baixem a cabeça, lembrem-se que são *inyenzis*”. Estendíamos os documentos para eles, e tinha início a sessão de humilhação. De acordo com o humor, ou a fantasia deles, nos cuspiam no rosto, atingiam-nos com a bota ou a coronha. Levavam-nos à margem no Nyabarongo e nos obrigavam a debruçar sobre a água, cheia de lama avermelhada de sangue: “Olhem bem”, gritavam, “é lá que vocês vão terminar, todas as baratas, as *inyenzis*, é lá que vamos jogar vocês”. (MUKASONGA, 2018, p. 96)

Na passagem acima, Scholastique relata o momento vivido por três ou quatro meninas tutsis que, ao retornarem, juntas, para a casa no período de férias do Liceu, tinham de enfrentar as humilhações perpetradas pelos militares que vigiavam a ponte que dava acesso à região em que suas famílias moravam. Para além da banalidade da violência manifesta no relato autobiográfico, merecem atenção alguns detalhes que nos contam de um feminino que permanece sem acolhimento e das vidas dessas mulheres subjugadas e dotadas de nenhum valor.

O primeiro liga-se aos cabelos “dissimulados” que as jovens tentam conter muito provavelmente para limitar possíveis violências físicas. O segundo, a denegação do rosto – cabelos presos, cabeças baixas, interdição do face a face – lembram a condição subalterna das jovens perante homens hutus, mais velhos e armados. O face a face (im)possível traçado pela autora endereça-se à lama, vala comum final para a qual os corpos dessas mulheres seriam, cedo ou tarde, remetidos.

Nessas passagens, a narrativa de Scholastique nos revela de algum modo que o “Dizer feminino é o dizer do que não tem fala e, de certa forma, representa o silêncio de todos aqueles que não tiveram possibilidade de falar” (MENEZES, 2008, p. 14). Seus livros privilegiam a fala do outro, porque em seu silêncio elabora uma escritura do feminino, uma “linguagem do inaudível, linguagem do inaudito, linguagem do não dito”, afirma Menezes (2008). O rosto da autora dá testemunho infinito aos rostos de mulheres, como se o feminino de sua escrita-acolhimento gestasse abrigo, mas, também, luto àqueles que não tiveram nome, registro, lugar de pouso e descanso.

Deste modo, o feminino na escritura feminina de Mukasonga faz-se presente também pelo luto, pois mostra:

a forma como nossas relações com os outros nos sustentam, de maneiras que nem sempre podemos recontar ou explicar, que interrompem a abordagem auto-reflexiva de nós mesmos, desafiando a noção de auto-controle. (BUTLER, 2004, p. 23)

Portanto, se os textos das obras são, em si, femininos por permitirem que o Outro fale, o são também para que Ele descanse, seja tornado “enlutável”, seja chorado como vida e exaltado em sua potência de sobrevivência.

Considerações finais

Ao nos aproximarmos dos rostos femininos presentes nas obras de Scholastique Mukasonga, buscamos experimentar uma leitura ética de alguns de seus textos. Sua escrita (im)possível e sobrevivente revela-se como comunicação que faz das palavras (ditos) albergue para as vozes (dizeres) das vítimas silenciadas no extermínio, sobretudo das mulheres. Um escrever que se avizinha em desinteressamento de si-para-outrem como se fosse testemunho próximo da alteridade alcançada pelo Terceiro. Comunicação do palavrear sensível que inaugura o tempo da relação face a face entre os ditos que dela derivam e que, finalmente, gesta uterinamente a exposição e a *excuta*⁹ do que está aquém e além do que se mostra no visível, na palavra dita, escrita, mas que se in(e)screve rumo ao terceiro.

⁹ Utilizamos aqui a palavra *excuta*, de modo a evidenciar nossa percepção do fato de que Lévinas promove uma justaposição entre a *exposição* trazida pelo encontro com o rosto e a demanda de *escuta* que decorre desse encontro. Assim, a natureza dessa *escuta* pertenceria a uma certa *exposição*, ao domínio do que, de fora, nos arrebatava e nos revela uma forma de responsabilidade pelo outro, derivada de um clamor externo que nos toca e que promove uma *excuta*.

Como vimos, a ética do sobrevivente designada por Lévinas articula-se à escrita feminina, uma vez que não busca encobrir a perda de si mesmo quando exposto diante do rosto do outro. Uma das dimensões éticas da escrita feminina sobrevivente deriva justamente da impossibilidade de restaurar a anterioridade das existências e dos acontecimentos. Assim, ela “exibe a perda, apresenta o vazio e faz disso o seu objeto, sua matéria de linguagem (...) diante de situações que beiram o indizível, o inominável, o intangível; situações que o discurso jamais poderá definir, emoldurar” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 45-52).

Em nossas vidas, muitas vezes vivemos “pequenas vidas” de sobreviventes, pequenos gestos. Palavreamos, comunicamos isso, escrevemos algo que sobrevive, apesar de tanta violência e tantos genocídios, apesar dos desastres ambientais provocados pela voracidade e técnicas humanas. Sobretudo na contemporaneidade, estamos perante essa urgência ética.

As obras urdidas por Scholastique Mukasonga nos revelam não apenas sua “pequena vida”, mas também a delicada tarefa de construção dessa linguagem-mortalha que não só cobre docemente, com palavras desconhecidas, o corpo da mãe amada, mas também que assume a escritura como abrigo e espera a tantos outros tutsis expostos às violências do mundo.

Scholastique substitui Stefania numa espécie de parto às avessas em que, mais uma vez, a escrita e as palavras permitiram a ela tecer outramente uma mortalha para cobrir o corpo de sua mãe. Linha a linha, o texto tece o (im)possível manto que, a seu modo, devolve, outramente, um rosto ao corpo anônimo da vida nua, matável e não passível de luto de sua mãe. E de tantas outras e infinitas mães e filhas que também, na glória ao Infinito, carregam nos ditos femininos que atravessam *an-aquicamente* a escritura.

Eis a dimensão do feminino levinasiano comparecendo aos textos da escritora com sua “força fraca messiânica”. Texto uterino que nos gesta por meio do testemunho da autora dos infinitos rostos silenciados pela história viril, por vezes servil, dos vencedores.

E quem testemunha não narra apenas: oferece a si mesmo, ofertando sua vida, seu corpo, seu momento presente em prol do trabalho sobre o trauma, do afastamento do silêncio que tende a empurrar esse corpo para o silêncio e a sombra. O trabalho da testemunha é fazer reviver, por meio de minuciosa descrição, os objetos, os recantos de lugares habitados, os detalhes de utensílios e gestos, os rastros dos sujeitos, seus fragmentos e vestígios. “O que é indispensável numa testemunha é que ela seja capaz de inscrever, de traçar, de repetir, de reter, de fazer esses atos de síntese, que são os da escrita” (DERRIDA, 2015, p.25).

Trata-se, portanto, de uma tentativa de interromper o processo da morte, preservando, na escrita, o instante do sofrimento atroz que não pode ser generalizado, mas também não pode e não deve ser menosprezado.

Ao mesmo tempo, os relatos de Mukasonga nos mostram que a experiência singular pode ser universalizável, uma vez que o testemunho encarnado busca, em todo aquele que o conhece, um acesso para o deslocamento, a despossessão e o acolhimento. A literatura assume em suas obras o espaço de iminência, de elaboração de um “encontro entre o que vai acontecer e o que já aconteceu, entre o que está a ponto de acontecer e o que vem a acontecer, entre o que virá e o que vem, entre o que vai e vem”. (DERRIDA, 2015, p. 74)

Sob esse aspecto, o testemunho tecido na escritura literária nos coloca em contato com a força que o feminino tem de, segundo Derrida (2000, 2004, 2005), produzir instantes em instância, instantes em que algo inaudito e furtivo está prestes a ocorrer e a atualizar nosso espanto diante da existência. “Para que o sujeito possa sempre renascer no instante mesmo do presente, e desse modo continuar a existir, é necessário que a continuidade dos instantes se coloque como novidade, como surpresa”. (MENEZES, 2008, p. 19)

O feminino delineado na e pela escritura (im)possível pode ser compreendido como o que faz diferir o tempo presente entre o que está a ponto de acontecer e o que acontece de fato. O que nos auxilia na elaboração de um outro imaginário que contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade determinista entre o que estaria previsto e o que se realiza. Feminino de rostos e escritas que nos revela a força da hospitalidade e nos oferece a chance singular de transformar a vulnerabilidade da despossessão em criação fecunda do comum, de outras possibilidades de formas de vida que permitem subsistir, insistir, residir e resistir.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o Poder Soberano e Vida Nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BUTLER, Judith. *Precarious Life*. London: Verso, 2004.

- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHALIER, Catherine. *As matriarcas*: Sara, Rebeca, Raquel e Lia. Prefácio: Emmanuel Lévinas. Petrópolis: Vozes, 1992.
- DENIS, Marie. Catherine Chaliier, Les Matriarches, Sarah, Rebecca, Rachel et Léa, éd. du Cerf, 1985. *Les Cahiers du GRIF*, n.32, p. 152-153, 1985..
- DERRIDA, Jacques. Hospitality. *Angelaki*, v.5, n.3, 2000, p. 3-18.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Levinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. The principle of hospitality. *Parallax*, v.11, n.11 p. 6-9, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Demorar, Maurice Blanchot*. Florianópolis : Editora UFSC, 2015.
- DUBOST, Matthieu. Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Levinas. *Les Études Philosophiques*, v. 3, n. 78, p. 317-334. 2006.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2: p. 955-985.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Difícil Libertad*: ensayos sobre el Judaísmo. Madrid: Caparrós Editores, 2004.
- LÉVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Alterité et transcendence*. Paris: Fata Morgana, 1995.
- LÉVINAS, Emmanuel. Deux dialogues avec Emmanuel Lévinas. In: PONZIO, Augusto. *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas*. Paris : L'Harmattan, 1996. p.143-151.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Quatro leituras talmúdicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MENEZES, Magali Mendes de. O pensamento de Emmanuel Lévinas: uma filosofia aberta ao feminino. *Estudos Feministas*, v.16, n.1, p.13-33, 2008.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher dos pés descalços*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

MUKASONGA, Scholastique. *Nossa Senhora do Nilo*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

RIBEIRO, Luciane. *A subjetividade e o outro: ética da responsabilidade em Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Ideias&Letras, 2015.

RODRIGUES, Carla. *Dois palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade*. Rio de Janeiro: Nau Editora, Faperj, 2013.

RODRIGUES, Carla. A costela de Adão: diferenças sexuais a partir de Lévinas. *Estudos Feministas*, v.19, n.2, p. 371-387, 2011.

SANDFORD, Stella. Levinas, feminism and the feminine. In: CRITCHLEY, Simon; BERNASCONI, Robert (eds.). *The Cambridge Companion to Levinas*. London: Cambridge University Press, 2002. p.139-160.

SEBBAH, François-David. *L'éthique du survivant. Levinas, une philosophie de la débâcle*. Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

VENANCIO, Mariana. Inclina teu cântaro para que eu beba: o feminino pelos olhos da autora javista do pentateuco. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2017. p. 1-12. ISSN 2179-510X.

WYSCHOGROD, Edith. Language and alterity in the thought of Levinas. In: CRITCHLEY, Simon; BERNASCONI, Robert (eds.). *The Cambridge Companion to Levinas*. London: Cambridge University Press, 2002. p. 188-205.



O *Carmen de insitione* de Paládio como reescrita da tradição agronômica latina

Palladius' Carmen de Insitione as Rewriting of the Latin Agronomical Tradition

Matheus Trevizam

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

mattrevi2017@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1744-3380>

Resumo: Neste artigo, temos o objetivo de discutir como Rútílio Tauro Emiliano Paládio (séc. IV-V d.C.) reescreve a tradição agronômica da literatura latina. Como discutiremos, isso ocorre porque, primeiramente, no livro XV de seu *Opus agriculturae*, ele se dedica a dar feições poéticas ao assunto do enxerto arbóreo, assim como fizera Virgílio em *Geórgicas* II, 69-82. Em segundo lugar, quando insere esse mesmo livro – majoritariamente escrito sob a forma de dísticos elegíacos – em meio a um tratado técnico prosístico, Paládio repercute procedimentos antes adotados por Lúcio Júnio Moderato Columela (séc. I d.C.) para o livro X de seu *De re rustica*. Contudo, sempre introduzindo adaptações e remodelagens atinentes às suas escolhas, o autor de *Opus agriculturae* renova a tradição de escrita multissecular em que se insere.

Palavras-chave: tradição; reescrita; literatura técnica; Paládio; poesia.

Abstract: In this article, our aim is to discuss how Palladius (4-5th centuries A.D.) rewrites the agronomical tradition of Latin Literature. As we discuss below, this firstly occurs in the sense that, in Book XV of his *Opus agriculturae*, he makes efforts to assign poetical features to the topic of arboreal grafting, similarly to what Virgil had done in *Georgics* II, 69-82. Secondly, when he attaches the same Book – mainly written with the resource of elegiac couplets – to a technical treatise in prose, Palladius reproduces procedures which were before followed by Columella (1st century A.D.), in the context of his *De re rustica*. Nevertheless, always making changes and rearrangements in accordance with his own choices, the author of *Opus agriculturae* renews the old writing tradition in which he takes part.

Keywords: tradition; rewriting; technical literature; Palladius; poetry.

Introdução

Quando olhamos para os escritos sobre a vida e os trabalhos rurais na Roma Antiga, temos contato com um rico filão da literatura latina. Essa afirmação se sustenta, primeiro, porque vários foram os escritores romanos que se dedicaram a compor obras cujos temas mantêm vínculos com o universo agrário. Lembramos, nesse sentido, que o mais antigo espécime conservado da prosa literária latina é o próprio *De agri cultura*, de Catão, o Velho (séc. III-II a.C.), rude manual (PALMER, 1988, p. 123) destinado a oferecer preceitos de cultivo e criação a produtores interessados no lucro com o comércio do azeite e vinho itálicos (ANDREAU, 2010, p. 66-69).

Até certo ponto colocando-se como atualizador do legado catoniano, Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.) foi o autor de três diálogos *rerum rusticarum*, os quais publicou por volta de 37 a.C. Os temas desses respectivos diálogos são 1. a agricultura e a arboricultura; 2. a pecuária; 3. a *uillatica pastio*, ou criação de animais como peixes de tanques, caracóis e aves nas proximidades da *uilla*, a casa sede dos antigos *fundi rustici* romanos. Nesse predecessor, tem o poeta Virgílio Marão (70-19 a.C.) um importante ponto de apoio para compor suas *Geórgicas* (publicação em 29 a.C.), poema didático em quatro livros que seleciona e redistribui os temas rústicos varronianos (THOMAS, 1994, p. 11).¹

Teríamos, ainda, de esperar pelo tempo do imperador Nero (reinado entre 54-68 d.C.) para divisar em um agrônomo² de Cádiz, Lúcio Júnio Moderato Columela (ARMENDÁRIZ, 1995, p. 25-26), o mais significativo representante dos escritos agrários latinos. De fato, seu *De re rustica*, em alentados doze livros, realiza preceituação detalhadíssima sobre tópicos de grande importância para a lida produtiva nos campos

¹ Na verdade, o livro primeiro das *Geórgicas* aborda o cultivo de cereais e o segundo, a arboricultura, assuntos sempre contidos, em Varrão, no livro I; o assunto de *Geórgicas* III é a pecuária, assim como era o de *De re rustica* II; o de *Geórgicas* IV é, dentre todos os temas de *uillatica pastio* possíveis, apenas a apicultura.

² Ao empregarmos o termo “agrônomo” para referir os autores latinos *rerum rusticarum*, evidentemente não pretendemos proceder anacronicamente, como se seu ponto de vista e entendimento das práticas do campo pudessem ser de todo assimilado aos da moderna ciência agrônômica. Trata-se, porém, de um modo usual de referir esses escritores – ou sua tradição compositiva –, como se evidencia nos títulos de publicações desde o séc. XIX (CATON *et alii*, 1851).

de Roma, posicionando-se a respeito da viticultura e da fruticultura em geral, de vários tipos de criações de animais – daquela do gado à das abelhas –, da conduta de encarregados e escravos no *fundus* etc.

Tais não foram, evidentemente, os únicos representantes desse tipo de produção letrada em âmbito romano: lembramos, a propósito, que, às portas da Idade Média (séc. IV-V d.C.), o escritor Rutílio Tauro Emiliano Paládio, sobre quem quase nada se sabe,³ produziu seu *Opus agriculturae*, com quatorze livros mais um poema prefaciado – *Carmen de insitione* – ao fim.⁴ No conjunto, *Opus agriculturae*, o qual teve no *De re rustica* columeliano uma de suas principais fontes (FITCH, 2013, p. 13), encerra como que um ciclo compositivo iniciado por Catão, o Velho – de quem retoma o ideal de escrita “despojada” (CARTELLE, 2007, p. 798) –, por na verdade se tratar do derradeiro grande texto de toda uma tradição agrônômica latina.

Além da representatividade numérica dessas obras na literatura latina, secundamente destacamos a existência de uma complexa rede a conectá-las, de modo a ser possível apontar não só elos intertextuais entre um e outro escrito técnico referido (THOMAS, 1994 p. 11), mas ainda a retomada criativa, por agrônomos posteriores, de formas de compor associáveis aos mais antigos. No caso específico de Paládio, que pôde dispor para estruturar-se compositivamente de tantos exemplos advindos das obras dos escritores *rerum rusticarum* pregressos, semelhante remodelagem assume certa gama de possibilidades, que aqui desejamos ilustrar.

Assim, focalizando em *Opus agriculturae* sobretudo seu fecho, ou seja, o *Carmen de insitione*, construído por meio de um curto proêmio e de oitenta e cinco dísticos elegíacos, procuraremos discutir como a

³ A partir da própria obra de Paládio, sabemos somente que foi dono de terras na Sardenha (IV, 10, 16 e XII, 15, 3), na Itália (IV, 10, 24 e III, 25, 1) e em outros lugares (IV, 10, 15 e VIII, 3, 2). Ainda (FITCH, 2013, p. 11), os manuscritos de *Opus agriculturae* dizem-no *uir inlustris*, título que em geral indicou, a partir da segunda metade do séc. IV d.C., apenas indivíduos bem posicionados no Senado romano.

⁴ Segundo observa Cartelle (2007, p. 798), em começos do séc. XX foi descoberto o décimo quarto livro do tratado de Paládio, que se identifica com a parte a respeito da medicina veterinária. Semelhante descoberta ajuda a explicar os dizeres do agrônomo no *Carmen de insitione*, quando diz que Pasifilo já acolheu bem “duas vezes sete livrinhos” – *bis septem paruos... libellos* (v. 3, tradução nossa) –, embora faltos de ritmos e rudes: ou seja, o décimo quarto livro não pode ser o próprio *Carmen*. Posicionamento idêntico adota a edição de Paládio que temos por referência (PALLADIUS, 2016, p. 675 *et seq.*).

escrita técnico-poética paladiana ecoa procedimentos associáveis ora ao fazer de Virgílio, autor das *Geórgicas*, ora – sem deixar de lado esse referencial – aquele de Columela. Nesse percurso, mais do que propor sempre a consciente imitação de um ou outro predecessor por Paládio, antes queremos evidenciar que sua obra não se constrói em um vácuo de referências e procedimentos, mas antes se harmoniza com um legado cujos representantes deixam marcas em *Opus agriculturae*.

Da prosa à poesia: efeitos e conformações

A primeira forma de reescrita da tradição dos escritos agronômicos latinos que desejamos examinar, em seu modo de ocorrência no *Carmen de insitione* paladiano, diz respeito a ter esse autor (re)trabalhado poeticamente, assim como Virgílio,⁵ um tópico, antes, já desenvolvido em distinto(s) contexto(s) prosístico(s). Aqui referimos o processo de enxertia, através do qual segmentos de uma dada planta se extraem e, sendo corretamente aplicados em outra(s),⁶ passam a viver como ramos na árvore hospedeira.

Trata-se de uma questão técnica repetidamente vista em muitas passagens das obras dos agrônomo de Roma, como em Varrão (*De re rustica* I, 40, 5-6; I, 41, 1-3), Columela (*De re rustica* I, 437; II, 101; III, 75, 83, 85, 369, 397) e, inclusive, no próprio Paládio (*Opus agriculturae* III, 17, 1-8; V, 2, 1-3; VII, 5, 2-4; XI, 12, 5-6 etc.), na parte de seu tratado composta em prosa antes da escrita do *Carmen de insitione*.⁷ Se tomarmos

⁵ Conforme ainda veremos no item 2 deste artigo, em *Geórgicas* II, 69-82 esse poeta desenvolvera *en passant* o tópico dos enxertos.

⁶ Sabemos que eram conhecidas, em Roma, três técnicas básicas de enxerto arbóreo, sem contar a *terebratio* / “perfuração” das vinhas: sob o córtex, fendendo o tronco ou removendo os “olhos” (botões germinativos) da planta hospedeira para, aí, inserir os de outra (WHITE, 1970, p. 256-257).

⁷ *Opus agriculturae* contém, depois de um livro com abordagem de tópicos técnicos gerais (escolha das terras, direcionamentos sobre as edificações agrárias, regras para plantio de várias espécies de plantas etc.), mais doze livros dedicados, cada qual, a descrever as tarefas rústicas ao longo de um mês específico do ano (de janeiro a dezembro). A isso se seguem um décimo quarto livro, em cobertura à medicina veterinária, e, derradeiramente, o supracitado *Carmen*. No prólogo dessa última parte do tratado, Paládio faz a dedicatória do texto a seu amigo Pasifilo e diz textualmente ter “juntado” (*adieci*) à cópia da obra, que enfim lhe envia depois de atrasos, “estes versos sobre os enxertos” [*hoc opus (...) de arte insitionis*]. Então, subentende-se pelo testemunho do autor que tais versos seriam um adendo, algo posterior à escrita de toda a obra restante (ou de sua maior parte).

como mínimo exemplo de abordagem do assunto em *Opus agriculturae*, além do trecho identificado com *Carmen de insitione* 137-148 (no qual os enxertos envolvendo a sorveira e a cerejeira são descritos), ainda XI, 12, 5-6, obteremos dados de interesse analítico por cotejo:

Mais bem se enxerta no mês de novembro ou, se for preciso, no fim de janeiro. Outros também disseram que deve ser enxertada em outubro. *Marcial* manda enxertar no tronco; para mim, sempre dá bom resultado entre o córtex e a madeira. Os que enxertam no tronco, como diz *Marcial*, deverão remover toda a lanugem que há em volta; ele refere que prejudica os enxertos, se ficar. (6) Isto deve ser cuidado nas cerejeiras e em todas as árvores gomas: que se enxertem quando não têm goma ou ela parou de escorrer. A cerejeira é enxertada sobre si, na ameixeira, no plátano e, como outras, no choupo. *Ama covas fundas, ter mais espaço, cavações frequentes. Haverá que podar nela partes podres e secas e os membros que der muito juntos, para desafogar. Não ama o esterco e, assim, se estraga.*⁸

As sorveiras embelezam sua produção pelo mérito de cepa melhorada e brilham curvas, com belo fardo. Tal árvore *despiu* os duros membros do espinheiro das pontas, *encobriu* as armas com suave cortiça, 140
alegra-se em misturar áureos marmelos a seu fruto enxertado e ama os dons de cor distinta.
Enxerta-se a cerejeira no loureiro e, impondo-se o fruto, adotado pudor pinta a face virginal.
Faz plátanos frondosos e a ameixeira de vicioso caule 145
colorirem os membros com seus gomos
e *matiza* as ramagens do choupo com um novo dom,
assim cobrindo suave rubor os alvos braços.⁹

⁸ Paládio, *Opus agriculturae* XI, 12, 5-6: *Inseritur mense Nouembri melius uel, si necesse sit, extremo Ianuario. Alii et Octobri inserendam esse dixerunt. Martialis in trunco inseri iubet; mihi inter corticem et lignum feliciter semper euenit. Qui in trunco inserunt, sicut Martialis dicit, omnem lanuginem, quae circa est, auferre debent; quam, si remanserit, insitis nocere manifestat. (6) In cerasis hoc seruandum et in omnibus gumminatis, ut tunc inserantur, quando his uel non est uel desinit gummen effluere. Cerasus inseritur in se, in pruno, in platano, ut alii, in populo. Amat scrobes altas, spatia largiora, adsiduas fossiones. Putari in ea putria et sicca debent uel, quae densius artata protulerit, ut rareseat. Fimum non amat atque inde degenerat* (tradução e grifos nossos).

⁹ Paládio, *Carmen de insitione* 137-148: *Sorba suos partus merito maioris honestant / seminis et pulchro curua labore nitent. / Haec arbor spiniae duos mucronibus artus*

Divisamos, acima, claros elementos que apontam para a diferenciação da escrita poética – embora de assunto técnico – quando contrastada com a prosa de Paládio. Do ponto de vista informativo, assim, o excerto não metrificado destaca-se pelo cuidado com oferecer coordenadas de mais de um tipo, referentemente aos enxertos que têm nas cerejeiras o seu foco. Note-se, a propósito, a preocupação de Paládio, em XI, 12, 5, com explicitar os meses mais adequados para a realização dessa tarefa de cultivo: há aqui um detalhe condizente, por sinal, com a forma deste tratado, cuja *dispositio* técnica obedece a um inovador plano de “calendário” (CARTELLE, 2007, p. 798).

Depois de dizer, na sequência, que uma de suas fontes, o agrônomo Gargílio Marcial (séc. III d.C.),¹⁰ tem preferência pela enxertia da cerejeira no tronco, o autor dá a própria (e divergente) opinião e continua a refinar seu gesto instrutivo com minúcias; veja-se a recomendação, ainda com recorrência à autoridade de Marcial, sobre a necessidade de remover toda a “lanugem” da zona do tronco que receberá o enxerto. Por sua vez, caso esse tronco pertença a uma árvore “gomosa”, também há escrúpulos de evitar justapor o tempo de aparecimento da substância e quaisquer operações de enxerto. Enfim, para as invariáveis cerejeiras, são discriminadas as combinações possíveis com outras plantas, bem como juntados tópicos de cultivo em XI, 12, 6; esses, ainda que sem nexu estrito com a enxertia, sempre contribuem para o bem-estar dos espécimes.

O trecho aproximadamente “correlato” do *Carmen de insitione* – pois, entre v. 143-148, iniciam-se comentários sobre a supracitada espécie do excerto em prosa – permite ver curioso efeito, também extensivo ao ponto prévio das sorveiras (v. 137-142). Neste caso, as plantas assumem o protagonismo dos processos descritos, deixando de ser meros objetos para “agir”:

/ exuít ac libris mitibus arma tegit / aureaque adnexo miscere cydonea fetu / gaudet et externi dona coloris amat. / Inseritur lauro cerasus partuque coacto / tinguít adoptiuus uirginis ora pudor. / Vmbrantes platanos et iniquam robore prunum / conpellit gemmis pingere membra suis / populeasque nouo distinguit munere frondes, / sic blandus spargit brachia cana rubor (tradução e grifos nossos).

¹⁰ Conforme se descreve no verbete correspondente do *Oxford Classical Dictionary* (HORNBLOWER; SPAWFORTH, 2012, p. 603), esse especialista seria o autor de certo tratado dito *De hortis*, além de outros escritos sobre os remédios advindos das frutas e de um *Curae boum*. Reduzido, hoje, a um estado fragmentário pelos excertos que nos restam, Marcial dialoga criticamente com os agrônomos do passado e desenvolve a discussão sobre a arboricultura para pontos, até sua época, inovadores; aborda com atenção, assim, os pessegueiros, cultura negligenciada até no *De re rustica* columeliano.

Tal árvore [a sorveira] *despiu* os duros *membros* do espinheiro
das pontas, *encobriu* as armas com suave cortiça, 140

Faz plátanos frondosos e a ameixeira de vicioso caule 145
colorirem os membros com seus gomos
e matiza as ramagens do choupo com um novo dom,

O que encontramos nos fragmentos acima, então, apresenta uma sorveira em atitude “pacifista” de “despir” o espinheiro de pontas, ou até de ocultar tais “armas” com sua cortiça; assim a planta ganha, mais do que vagos contornos antropomorfizados, algo semelhante a uma específica “personalidade”. O mesmo se verifica para a cerejeira, disposta a fazer prevalecer a vividez de seus frutos onde falte a cor ou haja odioso traço moral (*iniquam robore prunum* – “ameixeira de *vicioso* caule”, v. 145).

Sobre v. 143-144, comentários de Fitch (PALLADIUS, 2013, p. 267) apontam um efeito de natureza mítica:¹¹ na verdade, a planta a receber de maneira “forçada” os coloridos frutos da cerejeira é, nesse dístico, o loureiro. Miticamente, a origem da espécie se explicava como resultado da metamorfose da ninfa Dafne, depois de perseguida a contragosto por Apolo, que desejava possuí-la (OVIDIO, *Metamorfoses* I, p. 525 *et seq.*). Dessa forma, é bastante sugestiva na passagem a menção a um rubor – dos frutos da cerejeira, mas com outras ressonâncias de sentido – advindo do gesto *forçado* de terceiros e manifestando, numa árvore associável à castidade,¹² como que o desconforto por ostentar “filhos”.

¹¹ Em v. 61 e v. 149 do *Carmen de insitione*, emprega-se, ainda, a denominação *Phyllis* para designar a amendoeira. Conforme observa Vansan (2016, p. 28), “Fílis enamorou-se de Demofonte, filho de Teseu e Fedra, quando o herói aportou em Dáulis, cidade onde o pai da moça, Licurgo, reinava. Após alguns meses de união, Demofonte foi obrigado a voltar a Atenas pelos negócios de seu reino, prometendo a Fílis que logo voltaria. Porém, ao passar o prazo estabelecido para sua chegada, a jovem apaixonada é tomada por desespero e, sentindo-se abandonada, comete suicídio. Os deuses, apiedados de Fílis, transformaram-na em amendoeira”. Essa personagem é protagonista de uma das *Epistulae Heroidum* de Ovídio, em que, justamente, escreve ao amado Demofonte.

¹² Ovídio, *Metamorfoses* I, 481-487: *Saepe pater dixit “generum mihi, filia, debes”, / saepe pater dixit “debes mihi, nata, nepotes”: / illa, uelut crimen taedas exosa iugales, / pulchra uerecundo suffuderat ora rubore, / inque patris blandis haerens ceruice lacertis / “da mihi perpetua, genitor carissime”, dixit “uirginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae”*. – “O pai lhe diz muitas vezes: ‘um genro tu me deves, ó filha minha’. O pai lhe diz muitas vezes: ‘tu me deves netos, menina’. Ela, odiando as tochas conjugais como uma desonra, derramara no belo rosto um *envergonhado rubor*, ao pescoço do pai prendendo-se com carinhosos abraços. – ‘Dá-me fruir de uma *virgindade perpétua*, ó pai caríssimo’ – disse ela. Dera-lhe isso, antes, o pai de Diana” (tradução de Cláudio Aquati, grifos nossos).

Quanto ao pormenor de as plantas acima descritas por Paládio apresentarem “membros”, (*artus / membra*, v. 139 e v. 146), não se trata de um uso exclusivamente associável à poesia, nos escritos agrários latinos:

Ainda assim, não devemos esquecer que o tratamento antropomórfico das árvores não era exclusivo de Virgílio. Gowers complementa uma série diversa de exemplos reunidos por Robin Nisbet com dois retratos anatômicos detalhados, advindos de autores agrícolas: Columela sugere que as árvores têm equivalentes a *pedes, truncus, brachia* e *palmae*, e são *vestitae* com frutas e folhagens, e Plínio que as árvores têm *cutis, sanguis, caro, nervi, venae, ossa* e *medullae*. Uma vez que a visão antropomórfica das árvores era difundida na Antiguidade (e depois) e o vocabulário latino pequeno, seria difícil para um poeta romano discutir árvores em qualquer extensão sem usar termos anatômicos como *truncus, brachia* e *coma*. (LOWE, 2010, p. 472, tradução nossa).¹³

O crítico anglófono continua apontando a alta frequência de tais usos figurados da linguagem – o que chamaríamos de “catacrese” (PERNOT, 2000, p. 297) – mesmo em um idioma moderno como o seu, em que os vegetais comumente “suam” ou “choram” a seiva (LOWE, 2010, p. 472). Ainda no contexto antigo, porém, a observação do trecho em prosa como transcrito de *Opus agriculturae* mostrou que as árvores não só são *artata* / “providas de membros”, mas também têm *lanuginem* / “lanugem”, revelando-nos alguma inclusão por Paládio inclusive de traços animais na morfologia botânica.¹⁴ Além disso, do ponto de vista dos traços não físicos, a cerejeira da passagem prosística *finum non*

¹³ Lowe, 2010, p. 472: “Still, we should not forget that the anthropomorphic treatment of trees was not unique to Virgil. Gowers supplements a diverse series of examples gathered by Robin Nisbet with two detailed anatomical portraits from agricultural authors: Columella suggests that trees have equivalents of *pedes, truncus, brachia*, and *palmae*, and are *vestitae* in fruit and foliage, and Pliny that trees have *cutis, sanguis, caro, nervi, venae, ossa*, and *medullae*. Since the anthropomorphic view of trees was widespread in Antiquity (and beyond) and the Latin vocabulary small, it would be difficult for a Roman poet to discuss trees at any length without using anatomical terms such as *truncus, brachia*, and *coma*” (tradução nossa).

¹⁴ Há antecedentes de tal inclusão em Virgílio (1998), *Geórgicas* II, 118-121: *Quid tibi odorato referam sudantia ligno / balsamaque et bacas semper frondentis acanthi? / Quid nemora Aethiopum molli canentia lana, / uelleraque ut foliis depectant tenuia Seres?* – “Por que falar-te dos bálsamos que suam da madeira / perfumada e das bagas de acanto, sempre frondoso? / Por que dos bosques dos etíopes, a branquejarem com lâ macia, / e dos velos que os chineses penteiam das folhas?” (tradução e grifos nossos).

amat / “não ama o esterco” e a sorveira de v. 141-142 *aureaque adnexo miscere cydonea fetu gaudet* / “alegra-se em misturar áureos marmelos a seu fruto enxertado”, nas duas ocorrências havendo atribuição de sentimentos negativos ou positivos a simples vegetais.

Mas nem tudo são pontos em comum entre a abordagem em prosa e em verso da enxertia por Paládio: além dos aspectos de diferenciação que já explicitamos, ou seja, comparativamente, a maior variedade e detalhamento das coordenadas técnicas oferecidas em *Opus agriculturae* XI, 12, 5-6, a explícita preocupação do efetivo agrônomo de embasar seu discurso na autoridade de outro importante teórico *rerum rusticarum* (Gargílio Marcial) etc., veja-se que o trecho atinente a *Carmen de insitione* 137-148 não permite às informações oferecidas sobre os enxertos irem muito além da referência aos tipos de combinação propostos entre espécies arbóreas. Em contrapartida, dissemos, colorações de protagonismo, desenvolvimento “psicológico” elementar e míticas imbuem de poeticidade as plantas inseridas nessa passagem escrita em dísticos elegíacos.

Em conhecido estudo, Richard F. Thomas (1987, p. 230 *et seq.*) demonstrou que Virgílio, adaptando nas *Geórgicas* os temas de obras anteriores – como os diálogos *rerum rusticarum* de Varrão e a *Historia Plantarum* do grego Teofrasto (séc. IV-III a.C.) – teve de dar curso a alguns procedimentos ajustados ao fazer seu poema um produto literário de valor, o qual ultrapassasse o mero gosto helenístico por metrificar textos prosísticos. Além 1. do rearranjo e disposição cuidados das informações técnicas hauridas em suas fontes (THOMAS, 1987, p. 232), 2. o autor das *Geórgicas* suprimiu dados banais ou “desagradáveis” em demasia (THOMAS, 1987, p. 236), 3. selecionou e expandiu dali alguns pontos passíveis de maior desenvolvimento poético (THOMAS, 1987, p. 241), 4. “falseou” outros (para, às vezes, sinalizar ao público não ser mero tratadista de agricultura?) (THOMAS, 1987, p. 245)¹⁵ e 5. inseriu histórias míticas em meio ao material instrutivo que apresenta:

¹⁵ Thomas, 1987, p. 245: “The remaining four involve cornel and plum (Cornaceae and Rosaceae), walnut and arbutus (Juglandaceae and Ericaceae), plane and apple (Platanaceae and Rosaceae), and pear and elm (Rosaceae and Ulmaceae) – in other words, these unions are simply impossible. Nor can there be any doubt that Virgil was aware of the fact, for not only did he have Varro’s precepts [...]”. – “Os quatro restantes envolvem corniso e ameixeira (Cornaceae e Rosaceae), nogueira e medronho (Juglandaceae e Ericaceae), plátano e macieira (Platanaceae e Rosaceae) e pereira e olmo (Rosaceae e Ulmaceae) – em outras palavras, esses enxertos são simplesmente impossíveis. Nem pode haver dúvida de que Virgílio estava ciente do fato, pois não só ele tinha os preceitos de Varrão [...]” (tradução nossa).

A história de Hero e Leandro serve para mostrar que, para o homem, como para os animais, tais precauções falham diante do poder da paixão. [...] Se, por outro lado, essas passagens são vistas como algo imbuído de uma função mais profunda, então os mitos se revelam pelo que são, como reapresentações em um nível diferente das preocupações verdadeiras e centrais das partes técnicas do poema. No caso do terceiro livro, eles servem para reforçar a sugestão de que o mundo dos animais é também o mundo do homem, e que as aflições sofridas por esses animais também serão compartilhadas pelo homem. (THOMAS, 1987, p. 251, tradução nossa)¹⁶

Pelo que comentamos até este ponto a respeito da reescrita, por Paládio, da técnica de enxertia em *Carmen de insitione*, após a abordagem prévia do assunto em seu tratado prosístico, podemos afirmar que o excerto comentado se afina com muitos desses procedimentos seguidos nas *Geórgicas* de Virgílio, quando ele adaptou à poesia os temas de suas fontes técnicas. Sobretudo, a supracitada seção referente às sorveiras contém (v. 137-142), como aquela das cerejeiras (v. 143-148), o total de três dísticos elegíacos (embora haja, na prática, irregularidade na quantia de versos quando comparamos outras porções do poema). Ainda, certos detalhes mais “rasteiros” da lida com as plantas – como seu “amor” ou não pelo esterco etc. – estão de todo ausentes não só no trecho transcrito do *Carmen*, mas de sua extensão completa.

Também poderíamos considerar como “seleção”, nos termos de Thomas (1987, p. 238), o fato de Paládio ter obviamente privilegiado, abordando os enxertos no poema em pauta, o aspecto de dizer quais combinações entre plantas pretende referir,¹⁷ não a data adequada para esse processo, nem as medidas envolvidas no corte de segmentos germinativos etc. Por fim, recorrendo sutilmente ao mito da metamorfose de Dafne em *Carmen de insitione* 143-144, o agrônomo, assim como

¹⁶ Thomas, 1987, p. 251: “The story of Hero and Leander serves to show that for man as for animals such precautions fail before the power of passion. [...] If on the other hand, those passages are seen as having a deeper function, then the myths are revealed for what they are, as restatements on a different level of the real and central concerns of the technical parts of the poem. In the case of the third book they serve to reinforce the suggestion that the world of animals is also the world of man, and that the afflictions suffered by those animals will also be shared by man” (tradução nossa).

¹⁷ Vejam-se de *Carmen de insitione*, v. 19-20: *Quae quibus hospitium praestent uirgulta, docebo, / quae sit adoptiuis arbor onusta comis.* – “Quais ramagens dão acolhida a quais eu ensinarei / e qual árvore se recobre com folhagens adotadas” (tradução nossa).

Virgílio, não fez gratuita interpolação, mas antes estabeleceu ponte entre outro *regnum*, o botânico, e certa experiência humana.

Nesse sentido, no “Poema dos enxertos”, Paládio reescreve não apenas a si mesmo – autor multifacetado que é –, mas, levando em conta que Virgílio já se servira de modos compositivos e de uma relação com a prosa técnica depois encontráveis no “epígono”, de certa forma reescreve as *Geórgicas*. No último caso, ele parece reatualizar um tópico técnico virgiliano de que tinha saber e desenvolvê-lo à sua maneira,¹⁸ entretanto mantendo-se ajustado com algumas linhas expressivas que poderíamos remontar a processos poéticos em pleno uso nas *Geórgicas*.

Adaptação da forma e conteúdo do livro X de Columela ao contexto de *Opus agriculturae*

Um outro meio, segundo o qual Paládio, ao compor seu *Carmen de insitione*, pôde dar vazão parcial à própria inventividade como escritor *rerum rusticarum*, diz respeito a ter ele aproximadamente seguido os passos de Columela, autor do poema *De cultu hortorum*. Na verdade, essa produção columeliana não deve ser compreendida – assim como se dá na relação entre o *Carmen de insitione* e o todo de *Opus agriculturae* – à maneira de um texto composto à parte, sendo antes integrante do *De re rustica* do autor, constituindo seu décimo livro.

Evocando um pouco dos conteúdos dos sucessivos livros desse tratado, sabemos que, entre aquele de número VI e o de número IX, o agrônomo gaditano escolheu desenvolver tópicos não ligados à estrita agricultura, mas antes à pecuária de grande (livro VI) e pequeno (livro VII) porte, à criação de aves granjeiras, peixes (livro VIII) e abelhas (livro IX). Ora, sendo o tema do *De cultu hortorum* o plantio de flores, ervas ou hortaliças, cultivos comuns aos jardins e hortas pela compreensão moderna, esse livro X do *De re rustica* de Columela não deixa de ser mais ou menos afim ao assunto daquele imediatamente precedente. Na verdade, as abelhas *necessitam* dispor de bom suprimento de néctar para a fabricação de mel

¹⁸ Paládio, *Opus agriculturae* III, 25, 7: *Mense Februario et Martio pirus inseritur more, quo dictum est, cum de insitione loqueremur, sub cortice et in trunco. Inseritur autem piro agresti, melo, ut nonnulli, amygdalo et spino, ut Vergilius, orno et fraxo et cydoneo, ut aliqui, et Punico sed fisso ligno.* – “Nos meses de fevereiro e março, a pereira é enxertada como se disse ao falar da enxertia, sob o córtex e no tronco. Mas se enxerta com pereira silvestre e macieira, conforme alguns; com amendoeira e espinheiro, conforme Virgílio; com freixo florido; com freixo e marmeleiro, conforme outros; e com romãzeira, mas no tronco rachado” (tradução e grifos nossos).

de qualidade, ocorrendo que o apicultor pode auxiliá-las a consegui-lo se plantar, ao alcance das colmeias, flores ou ervas odoríferas.¹⁹

Isso já justificaria, do ponto de vista prático, o retorno de Columela a temas vegetais em sua obra, após os livros zoológicos que acabamos de citar. No entanto, importante motivo de ordem literária também deu impulso a este seu desvio de rota:

Columela, no Prefácio de seu Décimo Livro, descreve o tópico da horticultura como ‘muito rarefeito e falto de substância’, mas responde ao convite de seu patrono para reparar uma omissão nas *Geórgicas* de Virgílio, escrevendo com exotismo 400 linhas de versos toleravelmente bons, não inspirados, sobre esse assunto. O resultado é uma obra diferente das *Geórgicas* em pelo menos dois aspectos; embora carente de inspiração, mostra, contudo, um relato ordenado em que todos os requisitos essenciais ocorrem. (WHITE, 1970, p. 246)²⁰

De fato, depois de tangenciar a horticultura em *Geórgicas* IV, 125-148 – ou seja, no excurso do “Velho corício”, que cultivava junto a Tarento um jardim exíguo, mas suficientemente próspero para igualar sua vida “à de um rei” (v. 132) –, Virgílio logo retorna ao cerne da apicultura, alegando não ter espaço para a abordagem de pontos menos inseridos no foco do livro derradeiro desse seu poema.²¹ Então, deixa a outros a retomada e cumprimento da tarefa de desenvolver, no futuro, tais temas vegetais, o que se deu justamente pelas mãos de Columela, como refere esse escritor:

¹⁹ Columela, *De re rustica* IX, IV, 4: *At in hortensi lira consita nitent candida lilia, nec his sordidiora leucoia, tum Punicæ rosæ luteolæque et Sarranæ uiolæ, nec minus caelestis luminis hyacinthus; Corycius item Siculusque bulbus croci deponitur, qui coloret inodoretque mella.* – “Mas, em um horto, lírios brancos semeados entre os sulcos têm destaque, não lhes sendo inferiores na cor os cravos, bem como as rosas rubras e amarelas, as violetas purpúreas e o jacinto azul-celeste; também se planta o bulbo do açafraão corício e o siciliano, para colorir e perfumar os méis” (tradução nossa).

²⁰ White, 1970, p. 246: “Columella, in the Preface to his Tenth Book, describes the material of horticulture as ‘very meagre and devoid of substance’, but responds to his patron’s invitation to repair an omission in Virgil’s *Georgics* by writing 400-odd lines of tolerably good, if uninspired, verses on the topic. The result is a work unlike the *Georgics* in at least two respects; while lacking in inspiration it nevertheless presents an orderly account in which all the essential requirements are set out” (tradução nossa).

²¹ Virgílio, *Geórgicas* IV, 147-148: *Verum haec ipse equidem spatii exclusus iniquis / praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.* – “Na verdade, muito limitado pela exiguidade, eu próprio tais coisas / omito e deixo a outros, para serem lembradas depois de mim” (tradução e grifos nossos).

Por isso, sobre a cultura das hortas, cujos frutos agora têm maior procura, devemos instruir mais diligentemente do que a nós legaram os ancestrais; e isso, como eu decidira, haveria de ligar-se em prosa às partes prévias de meu livro, se não tivesse vencido minha intenção teu pedido frequente, que me instruiu ao preenchimento, em versos, das partes omitidas das *Geórgicas*, as quais o mesmo Virgílio indicara deixar aos pósteros, para serem lembradas. E, na verdade, não o ousáramos exceto para atender à vontade do vate venerabilíssimo; [...]. (COLUMELLA, 1968, proêmio, 1) ²²

O excerto se encaixa em um proêmio dotado dos traços típicos de tal parcela inicial das obras antigas (ROBY, 2015, p. 6): referimo-nos à dedicatória, à *propositio* do tema técnico²³ e a uma autoapresentação positiva (REBOUL, 2004, p. 55). A dedicatória, a saber, faz-se em nome de Públio Silvino, costumeiro dedicatário do *De re rustica* desde o livro I: aqui, especificamente, ela assume contornos metafóricos de uma espécie de transação financeira, rogando o autor a esse afeto “receber o pagamentozinho restante de sua usura”,²⁴ sendo que, nos livros anteriores, ele já “quitara o débito, excetuada essa porção”.²⁵

No tocante ao *ethos* autoral, esse se constrói, dissemos, de maneira propícia a Columela na medida em que a dificuldade de abordar um tópico técnico “rarefeito e falto de substância” – sendo seus ramos, embora *multa* / “abundantes”, *tam exigua* / “tão triviais” – não o fez desistir do cumprimento de vontades duplamente alheias, ou seja, as de Virgílio e as de Silvino. Com isso ele se mostra, além de solícito, corajoso, o que não é desmentido quando continua a explicar-se e chega a manifestar

²² Columela, *De re rustica* X (proêmio, 3): *Quare cultus hortorum, quorum iam fructus magis in usu est, diligentius nobis, quam tradidere maiores, praecipendus est, isque, sicut institueram, prosa oratione prioribus subnecteretur exordiis, nisi propositum meum expugnasset frequens postulatio tua, quae praecepit, ut poeticis numeris explerem georgici carminis omissas partes, quas tamen et ipse Vergilius significauerat, posteris se memorandas relinquere. Neque enim aliter istud nobis fuerat audendum quam ex uoluntate uatis maxime uenerandi; [...]* (tradução nossa).

²³ Columela, *De re rustica* X (1968, proêmio, 1): *Superest ergo cultus hortorum segnis ac neglectus quondam ueteribus agricolis, nunc uel celeberrimus.* – “Resta, portanto, o cultivo das hortas, outrora ocioso e negligenciado pelos antigos agricultores, agora muitíssimo popular” (tradução nossa).

²⁴ Columela, *De re rustica* X (1968, proêmio, 1): *Faenoris tui [...] reliquam pensiunculam percipe* (tradução e grifos nossos).

²⁵ Columela, *De re rustica* X (1968, proêmio, 1):... *hac minus parte debitum [...] reddideram* (tradução e grifos nossos).

alguma esperança de que o livro X não haverá de trazer desonra a seu trabalho progressivo de escritor.²⁶

Um olhar para o proêmio contido no *Carmen de insitione* demonstra-nos reemprego de ideias já encontradas naquele do livro X de Columela: dessa maneira, além da dedicatória do poema ao obscuro Pasifilo, o qual se diz *uirum doctissimum* / “varão muito douto”, Paládio realiza concisamente a proposição e torna a valer-se de metáforas monetárias para falar da oferta do texto ao amigo:

Tens aqui outro testemunho da confiança que lhe concedi: para pagar os juros do tempo decorrido, juntei estes versos sobre os enxertos. (PALLADIUS, 2013, proêmio, 1).²⁷

[3] Será algo grande e digno da ambição, que tua índole aplicada persegue. E, mesmo pensando tu favoravelmente sobre minhas nugas, não titubeio em fazer avaliação de meus recursos. Não é de alguém em alto posto passar os olhos pelo pó à cata de vinténs, pois – não sei como – certos ganhos menores envergonham as mais distintas pessoas. (PALLADIUS, 2013, proêmio, 3)²⁸

Segundo se explica no mesmo proêmio, logo em seguida ao primeiro trecho que transcrevemos acima, a indolência de um escravocopista retardou a finalização do exemplar de *Opus agriculturae* devido a Pasifilo; então, como forma de remediar seu constrangimento, Paládio juntou os juros / versos desse *Carmen* ao restante do livro. No segundo trecho, mesmo cogitando a boa disposição do dedicatário ao ter contato com suas “ninharias” – o que abarcaria a iniciativa de escrever o “Poema dos enxertos”, no contexto –, o autor não se furta ao exame do significado deste seu feito e, assim, encaminha-se ele mesmo para avaliar positivamente o que compôs.

Nesse sentido, se ir à cata de certos ganhos menores traz constrangimento aos homens ilustres e o distinto Pasifilo não hesitaria

²⁶ Columela, *De re rustica* X (1968, proêmio, 5): *Quare quicquid est istud, quod elucubrauimus, adeo propriam sibi laudem non uindicat, ut boni consulat, si non sit dedecori prius editis a me scriptorum monumentis.* – “Com efeito, seja o que for semelhante fruto de nossa vigília, não se reivindica o louvor próprio a tal ponto, felicitando-se caso não desdoure meus escritos anteriormente publicados” (tradução nossa).

²⁷ Paládio, *Opus agriculturae* XV (proêmio, 1): *Habes aliud indultae fiduciae testimonium: pro usura temporis hoc opus de arte insitionis adieci* (tradução e grifos nossos).

²⁸ Paládio, *Opus agriculturae* XV (proêmio, 3): *Grande erit et par desiderio suo, quod studii tui quaeret adfectio. Et licet de hic nugis fauorabiliter sentias, ego meas opes existimare non differo. Non est magni loci assibus intuendis oculos duxisse per puluerem, quia nescio quomodo notae sunt quaedam maximarum personarum minuta compendia* (tradução e grifos nossos).

em dar atenção ao *Carmen*, subentende-se que o motivo esteja em tal parte do *Opus agriculturae* não ser algo de tão irrisório valor. Em outras palavras, os juros / ganhos que, metaforicamente, o dedicatário perseguiria ao atentar para o “Poema dos enxertos” devem, sim, ter certo crédito também na opinião de Paládio, apesar da modéstia afetada primeiro, incluindo entre “nugas” seu gesto de compor os versos em pauta, para o oferecimento como paga ao amigo.²⁹

Diante disso e das demais estratégias comunicativas referidas sobre o proêmio de *Carmen de insitione*, entendemos que o autor constrói, nessa parte do livro XV de seu tratado agrícola e junto a um *ethos* de solicitude para com suas obrigações de amizade, traços de um homem cauteloso. Ele, inclusive, afirma entre o primeiro e o segundo parágrafos do proêmio que evita afrontas ao copista, com receio do agravamento da lentidão de seu trabalho se o fizesse, imaginamos (PALLADIUS, 2013, proêmio, 1-2).³⁰ Semelhante cautela continuaria na parte posterior do proêmio, segundo nossa interpretação, pois o autoelogio do terceiro parágrafo, já ao fim desse prelúdio ao *Carmen de insitione*, se encontra

²⁹ O aspecto da valoração das próprias obras surge com alguma frequência, e de modos variados, como tema literário: no poema 1 de Caio Valério Catulo (séc. I a.C.), ele chama ironicamente de *nugas* (“nugas”, v. 4) uma produção poética, na verdade, incomum em Roma e muito sofisticada (CATULO, 1996, p. 66). No último poema do terceiro livro das *Odes*, Horácio Flaco (séc. I a.C.), com maior explicitude, afirma ter construído algo “mais perene / e mais alto que o sítio real das pirâmides” (*perennius / regalique situ pyramidum altius*) etc. (HORACE, 1882, p. 66, v. 1-2, tradução nossa). A interpretação que propomos para esse gesto no proêmio do *Carmen de insitione*, a saber, aproxima-se mais da fala indireta de Catulo do que da patente autovalorização horaciana.

³⁰ Paládio, *Opus agriculturae* XV (proêmio, 1-2): *Sed quod uolumina haec ruris colendi serius, quam iusseras, scripta sunt, librarii manus segnior effecit, cuius ego tarditatem numquam maligne aestimo. Scio enim, quo frequenter inclinēt argutia famulorum. Malo operam eius expectare potius quam timere. [2] Nescio, utrum commune sit dominis; mihi difficile contingit in seruilibus ingeniis inuenire temperiem. Ita saepissime natura haec uitiat commodum, si quod est, et miscet optanda contrariis. Velocitas procurrit in facinus; segnitias figuram benignitatis imitatur et tantum recedit ab agilitate, quantum recessit a scelere. Diu tamen apud te pudorem meum distuli, sed hoc quasi bonus famulus fecit.* – “Mas, terem esses volumes sobre o cultivo do campo sido transcritos mais tarde do que demandaras foi advindo da mão indolente do copista, com cuja lentidão nunca crio problemas. Com efeito, sei como, amiúde, se dão os ardis de nossos escravos. Prefiro esperar o trabalho dele a ter receios. [2] Não sei se é comum entre os senhores: para mim, é difícil encontrar equilíbrio na índole dos escravos. Assim, com muita frequência a natureza servil estraga o que convém, caso exista, e mistura o desejável ao avesso. A prontidão logo se lança ao crime; a indolência faz figura de ser amável e tanto se afasta da agilidade quanto se afastou do crime. Muito, no entanto, adiei falar-te de meu embaraço; mas ele o fez como um bom servidor” (tradução e grifos nossos).

encoberto e como que desmentido, para os desavisados, pela fala falsamente depreciativa, citada há pouco.

De todo modo, dizíamos, além do recurso retórico ao *ethos* e dos demais pontos geralmente associáveis aos traços proemiais, Paládio parece recuperar do antecessor a específica monetização figurada da escritura (poética), contudo sem ser em tudo idêntico a ele. *Mutatis mutandis*, o contato com o início efetivo do *Carmen* continua a revelar que divisamos, nessa parte do *Opus agriculturae*, oscilações entre uma reescrita que retoma e outra que ressignifica o *De cultu hortorum* columeliano.

Com fins de sumária exemplificação, lembremos que tal porção de verdadeiro tratamento técnico em *Carmen de insitione*, a qual se estende do primeiro ao octogésimo quinto dístico, tem como tema básico os tipos de combinação propostos para as espécies arbóreas;³¹ ela, ainda, obviamente é introduzida por uma parte proemial em prosa, com os contornos que acabamos de perpassar. Ora, muitos deles correspondiam às características aproximadas do *De cultu hortorum* columeliano, com a diferença de que o conteúdo central desse poema era bem mais vasto e focado não nas árvores, mas sim nas plantas hortenses:

O solo da horta deve ser friável e permeável (6 *et seq.*); deve estar situado perto de um riacho, pois este tipo de jardinagem é um processo contínuo e a irrigação é essencial “para matar a sede incessante do jardim” (23 *et seq.*). Além disso, deve ser delimitado por um muro ou cerca viva espessa, para impedir a entrada de gado e ladrões (27 *et seq.*). Em seguida, seguem excelentes conselhos sobre cavação (46 *et seq.*), adubação (76 *et seq.*) e a disposição dos vários canteiros (91 *et seq.*). O corpo principal do texto contém nomes de sessenta plantas, das quais nada menos que vinte são ervas. O orgulho vai para o repolho, que é introduzido com floreio heroico-burlesco (126 *et seq.*), e para a alface, cujas cinco variedades principais levam o poeta a uma explosão de fervor lírico (179 *et*

³¹ Em v. 1-44 do *Carmen de insitione*, Paládio reforça a dedicatória do “Poema” a Pasifilo, reafirma a importância prática do assunto da enxertia, valoriza a engenhosidade humana na criação dessa técnica e discrimina seus tipos. Entre v. 45-50, as vinhas protagonizam os enxertos comentados por Paládio; entre v. 51-54, as oliveiras; entre v. 55-72, as pereiras; entre v. 73-76, as romãzeiras; entre v. 77-94, as macieiras; entre v. 95-98, os pessegueiros; entre v. 99-104, os marmeleiros; entre v. 105-108, as nespereiras; entre v. 109-112, os limoeiros; entre v. 113-118, as ameixeiras; entre v. 119-126, as figueiras; entre v. 127-136, as amoreiras; entre v. 137-142, as sorveiras; entre v. 143-148, as cerejeiras; entre v. 149-156, a amendoeira; entre v. 157-160, os pistaches; entre v. 161-162, as castanheiras; entre v. 163-164, as nogueiras. Por último, entre v. 165-170, renuncia a enumerar mais tipos de enxertos, contudo dizendo que o que fez já basta para constituir a obra de um modesto poeta.

seq.). As ervas para dar sabor e tempero aparecem com destaque nos calendários, junto com os vegetais e frutas que sempre ocuparam lugar importante na dieta italiana. (WHITE, 1970, p. 246)³²

Por outro lado, na disposição dos conteúdos em *Opus agriculturae*, se Paládio já escrevera sobre os enxertos arbóreos *antes* do livro XV,³³ Columela reescreve sobre as hortas *depois* – no livro XI (SANTOS, 2014, p. 35) –, talvez movido pela necessidade de refinar, prosisticamente, detalhes que a delicada estrutura de seu poema didático acolheria com mais dificuldade. Ainda, Paládio desafia os parâmetros compositivos columelianos na medida em que os dísticos elegíacos, incomuns na poesia didática – com exceção da *erotodidáxis* de Ovídio (*Ars amatoria*, *Remedia amoris e Medicamina faciei femineae*) –, dotam o *Carmen de insitione* de efeitos associáveis a formas menores da poesia antiga, como a elegia e os epigramas.³⁴ Assim, muitas vezes cada dístico constitui, nesse poema e naquela produção (PREMINGER; HARDISON; WARNKE, 1987, p. 61), unidade sintático-semântico “autônoma”, sem haver a necessidade do desdobramento de frases e/ou ideias por muitos versos, além do par que o integra.³⁵

Derradeiramente, tendo em aspectos do *De re rustica* de Columela verdadeiro referencial para os temas – e a própria forma – de sua obra, é no mínimo curioso que, do ponto de vista temático, Paládio não ecoe de maneira direta o *De cultu hortorum* no *Carmen de insitione*,

³² White, 1970, p. 246: “The soil for the kitchen garden should be friable and permeable (6ff); it should be situated near a running stream, for this kind of gardening is a continuous process, and irrigation is essential ‘to quench the garden’s ceaseless thirst’ (23ff). Further it must be enclosed, either by a wall or thickset hedge, to keep out cattle and thieves (27 ff.). Then follows excellent advice on digging (46 ff.), manuring (76 ff.), and the laying-out of the various beds (91 ff.). The main body of the text contains the names of sixty plants, of which no less than twenty are herbs. Pride of place goes to the cabbage, which is introduced with a mock-heroic flourish (126 ff.), and to the lettuce, whose five leading varieties prompt the poet to an outburst of lyric fervor (179 ff.). Herbs for flavoring and seasoning feature prominently in the calendars, along with the vegetables and fruit which have always held an important place in the Italian diet” (tradução nossa).

³³ Veja-se *supra* nota 7 e o trecho de corpo de texto que explica.

³⁴ Veja-se Catulo (1996, p. 150), *Carmina* 85: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio: sed fieri sentio et excrucior.* – “Odeio e amo. Por que o faça, talvez perguntes. / Não sei: mas sinto acontecer e me torturo” (tradução nossa).

³⁵ Veja-se Paládio, *Opus agriculturae* XV, 77-80: *Insita proceris pergit concrescere ramis / et sociam mutat malus amica pirum / seque feros siluis hortatur linquere mores / et partu gaudet nobiliore frui.* – “A macieira enxertada em ramos elevados continua / a crescer e, amigável, muda a pereira a que se associa. / Ela se exorta a deixar os rudes hábitos nos bosques / e fica contente por aproveitar frutos mais nobres” (tradução nossa).

mas antes Virgílio de *Geórgicas* II, 69-82, trecho no qual esse poeta tratara rapidamente do mesmo tópico da enxertia. Com isso, adota o procedimento, não raro na poesia latina, de evocar um predecessor imediato – no caso, Columela –, contudo inserindo na própria obra elementos omitidos por tal predecessor, quando imitou “com falhas” outro poeta ainda mais antigo (CAIRNS, 1989, p. 194-195). Também através desse efeito, acrescentamos, Paládio reescreve Columela, modificando seus temas técnico-poéticos, e Virgílio geórgico, expandindo-o e reabilitando, de sua obra, algo que fora preterido no *De re rustica*.

Conclusão

Esperamos ter oferecido, com essa discussão, subsídios para que se entenda a plena inserção de Rútílio Tauro Emiliano Paládio na tradição da literatura agrônômica da Antiguidade (SILKE, 2005, p. 284). Isso se dá, vimos, ao menos por duas vertentes distintas: quando, como Virgílio, o autor reescreve poeticamente o tema da enxertia, amiúde desenvolvido em prosa alhures; ainda, quando retoma, no *Carmen de insitione*, o gesto columeliano (em *De cultu hortorum*) de inserir em meio a um tratado técnico-prosístico um livro majoritariamente escrito em versos, fazendo-o encabeçado por um próêmio tradicional e, ao mesmo tempo, afinado com as específicas metáforas financeiras de Columela, para referir-se a aspectos do manejo literário.

Em que pese a diferenciação de cada uma dessas vertentes, nos termos dados, Paládio em um caso e outro introduz algo seu nos procedimentos de escrita herdados dos modelos, vindo, assim, inclusive a expandir por oitenta e cinco dísticos elegíacos um tratamento da enxertia que Virgílio (em *Geórgicas* II, 69-82) condensara em apenas quatorze hexâmetros datílicos, bem como, entre outros ajustes, a modular o assunto do *Carmen de insitione* e sua abrangência técnica, no cotejo com *De cultu hortorum*. Assim, o derradeiro dos agrônomos de Roma Antiga pôde acrescentar a própria contribuição a um legado que, decerto, não recebeu passivamente.

Referências

- ANDREAU, Jean. *L'économie du monde romain*. Paris: Ellipses, 2010.
- ARMENDÁRIZ, José Ignacio García. *Agronomía y tradición clásica: Columela en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Universidad de Cádiz, 1995.

CAIRNS, Francis. The Aeneid as Odyssey. In: CAIRNS, Francis. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 177-214. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511597336.009>.

CARTELLE, Enrique Montero. Prosa técnica no gramatical. In: CODOÑER, Carmen. (org.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra, 2007. p. 795-810.

CATON; VARRON; COLLUMELE; PALLADIUS. *Les agronomes latins*. Avec la traduction en français, publiés sous la direction de M. Nisard. Paris: Garnier Frères, 1851.

CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

COLUMELLA. *On Agriculture X-XII: On Trees*. With an English translation by E. S. Forster and Edward H. Heffner. London: Harvard University Press, 1968.

FITCH, John G. Introduction. In: PALLADIUS. *The Work of Farming (Opus Agriculturae)*. A new translation from the Latin by J. G. Fitch. Devon: Prospect Books, 2013.

HORACE. *The Odes and Carmen Saeculare of Horace*. Translated by John Conington. London: George Bell & Sons, 1882.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (org.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1093/acref/9780199545568.001.0001>.

LOWE, Dunstan. The Symbolic Value of Grafting in Ancient Rome. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 140, n. 2, p. 461-488, Autumn 2010.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Org. de Mauri Furlan e Zilma Gesser Nunes. Florianópolis: Editora UFSC, 2017.

PALLADIUS. *Das Bauernjahr*. Herausgegeben und übersetzt von Kai Brodersen. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110432138>.

PALLADIUS. *The Work of Farming (Opus Agriculturae)*. A new translation from the Latin by J. G. Fitch. Devon: Prospect Books, 2013.

PALMER, Leonard R. *The Latin Language*. Norman: University of Oklahoma Press, 1988.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'antiquité*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

PREMINGER, Alex; HARDISON, O. B.; WARNKE, Frank J. (org.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROBY, Courtney. Latin Didactic, Scientific, and Technical Literature. In: OXFORD Handbooks online. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.100>. Disponível em: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001/oxfordhb-9780199935390-e-100>. Acesso em: 03 jul. 2021.

SANTOS, Gilson José dos. *Literatura agrária latina*: tradução e estudo do *De Re Rustica* (livro IX) de Columela, e *Geórgicas* (canto IV), de Virgílio. Orientador: Matheus Trevizam. 2014. 184 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SILKE, Diederich. Das römische Agrarhandbuch as Medium der Selbstdarstellung. In: FÖGEN, Thorsten (org.). *Antike Fachtexte: Ancient Technical Texts*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005, p. 271-288.

THOMAS, Richard Fitzgerald. Introduction. In: VIRGIL. *Georgics, volume I: Books 1-2*. Edited by Richard F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 1-34.

THOMAS, Richard Fitzgerald. Prose into Poetry: Tradition and Meaning in Virgil's "Georgics". *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, v. XCI, p. 229-260, 1987. DOI: <https://doi.org/10.2307/311407>.

VANSAN, Jaqueline. *Poética e retórica nas Heroides de Ovídio*: uma análise da *Epístola I*, de Penélope a Ulisses. Orientador: João Batista Toledo Prado. 2016. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.

VIRGILE. *Geórgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

WHITE, K. D. *Roman Farming*. London: Thames & Hudson, 1970.

Recebido em: 26 de julho de 2021.

Aprovado em: 23 de setembro de 2021.

Resenha





COSSON. Rildo. *Paradigmas do ensino de literatura*. São Paulo: Contexto, 2020.

Marcos Vinícius Scheffel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

marcos.scheffel53@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6418-8327>

Os paradigmas de ensino de literatura na tradição escolar são variados e muitas vezes pouco claros para os professores que deles se valem. Em parte, essa falta de clareza se deve a um ensino que é a mera reprodução de práticas consagradas, que são replicadas durante gerações no contexto escolar sem se questionar a evidente relação entre os conteúdos ensinados e as metodologias de ensino, aprendizagem, avaliação e outros aspectos relevantes para quem se propõe a ser professor. Dar visibilidade e explicar de maneira pormenorizada essa miríade de paradigmas que circulam pela escola brasileira, quando se trata do ensino de literatura, é o objetivo do livro *Paradigmas do ensino da literatura*, de Rildo Cosson.

Avaliada à distância, parece uma missão quase impossível e que poucos empreenderiam. Os equívocos ao fornecer esse painel recairiam em ideias como: afirmar que determinado paradigma já não encontra mais acolhida – caso da historiografia literária, que é posta em xeque desde o final dos anos 1980 no meio acadêmico e desde meados dos anos 1990 nos documentos oficiais da área de Língua Portuguesa, mas que ainda é quase hegemônica no ensino médio; negar taxativamente determinado paradigma simplesmente por ser antigo; e, na direção contrária, aderir a outro paradigma apenas por sua novidade.

Nada disso acontece, graças à experiência de Rildo Cosson com a formação de leitores nos mais variados níveis de ensino e em programas de incentivo à leitura como o Programa Nacional da Biblioteca da Escola (PNBE). Além desse engajamento em programas de leitura, Cosson é autor de livros que encontraram uma acolhida positiva entre professores da educação básica, como *Letramento literário – teoria e prática* (Contexto, 2006) e *Círculos de leitura e letramento literário* (Contexto, 2014). É na condição de quem foi um dos primeiros a se

valer da expressão letramento literário – no período em que foi professor da UFMG, nos anos 1990 – que o autor defende esse paradigma, após analisar criteriosamente outros cinco, a saber: o paradigma moral-gramatical, o paradigma histórico-nacional, o paradigma analítico-textual, o paradigma social-interativo, o paradigma da formação do leitor e, por fim, o paradigma do letramento literário.

Em cada um dos capítulos, Rildo Cosson fornece um breve contexto da emergência de determinada concepção de ensino. Esse contexto não é fornecido de uma maneira repetitiva. O autor procura dar materialidade a eles com diferentes estratégias: citando um exemplo atual, como as polêmicas em torno da obra de Monteiro Lobato, no paradigma social-identitário; citando um filme que apresenta determinada forma de pensar o ensino da literatura – caso do filme *Sociedade dos Poetas Mortos*, que serve para introduzir o paradigma da formação do leitor. Tudo isso permite que o texto discuta questões relevantes no plano teórico, mas sem se afastar dos seus possíveis leitores: professores da educação básica e do ensino superior e alunos de Letras e Pedagogia que precisam pensar questões ligadas à leitura literária na escola.

Capítulo a capítulo são explicados: a concepção de ensino, a concepção da literatura, a concepção da aprendizagem, o papel do professor, o papel do aluno, o papel da escola, a avaliação e uma crítica às limitações do paradigma em questão. Mais uma vez esse percurso é feito de maneira a dar materialidade às discussões. Dessa forma, são recorrentes os exemplos de trabalhos desenvolvidos em escolas – trazendo para a cena professores que refletem sobre suas práticas, muitos deles ligados ao Mestrado Profissionalizante em Letras (ProfLetras), que tem polos em várias universidades brasileiras – e de programas de leitura espalhados pelo país, que resistem a toda sorte de ataques à formação de leitores. Aqui se deve assinalar a perspectiva crítica e democrática de Cosson, que denuncia várias abordagens limitadoras da leitura, como aquela que imputa exclusivamente à escola e aos professores a culpa pela “crise da leitura”, sem considerar o abismo social em que vivemos, no qual o livro é cada vez mais um artigo de luxo, sem considerar as dificuldades materiais encontradas pelos professores e se esquecendo da descontinuidade das políticas públicas de leitura, entre outros problemas.

O último paradigma apresentado é o do letramento literário, que é, por motivos óbvios, o mais defendido pelo autor. Para colocá-lo em prática, há uma série de estratégias envolvendo outros gêneros textuais no sentido de levar o aluno até a literatura. Algumas dessas atividades, por

seu caráter lúdico, têm gerado resultados muito positivos, por exemplo, montar com os alunos um quadro de investigação para um romance policial. Para Cosson:

O percurso metodológico do paradigma do letramento literário demanda um professor capaz de trabalhar com projetos, aprendizagem colaborativa e estratégias de ensino similares. Essas abordagens baseadas na interação e na ação são aquelas que melhor traduzem (e conduzem), em termos pedagógicos, os mecanismos de manuseio e compartilhamento das obras literárias na escola. (COSSON, 2020, p.190-191)

Trata-se de uma abordagem que exige do professor um extremo planejamento e a assunção do papel de “guia ou condutor da experiência literária” (COSSON, 2020, p.191). Cabe também, ao professor, construir uma comunidade de leitores dentro da sala de aula da qual ele mesmo faz parte. A interpretação do professor de uma obra literária não se dá como algo imposto, mas como uma leitura a ser negociada dentro da comunidade de leitores.

Por outro lado, a adoção sistematizada dessas práticas cria um aluno que precisa de um estímulo constante para ler – algo a ser desenvolvido pelo professor ao longo de sua jornada extenuante de trabalho – e de um professor que adere a um único modo de formar leitores.

Ainda sobre o letramento literário defendido pelo autor, parece faltar um ponto de vista mais divergente (externo a ele), que aponte as fragilidades de sua adoção para o ensino de literatura na escola. Entre os críticos desse paradigma, que preferem pensar em uma educação literária, o termo letramento é visto como muito ligado ao campo da linguística e tendo encontrado grande acolhida nos documentos oficiais de Língua Portuguesa, dando vazão à valorização de gêneros do discurso mais contemporâneos. No meio desta enxurrada de gêneros textuais que devem ser praticados pelos alunos na aula de Língua Portuguesa (leitura, escrita e análise), sobra pouco espaço para a literatura, como assinala João Wanderley Geraldi no artigo “A produção dos diferentes letramentos”, de 2014:

Não cabem à escola de ensino básico os diferentes letramentos, no sentido que estamos atribuindo a “diferente” neste item. Cabe reconhecer a multiplicidade e escolher alguns gêneros – e, portanto, algumas esferas de comunicação – como fundamentais. Entre estes, seguramente se encontram os campos da literatura

e das artes, pois o acesso a tais bens culturais, patrimônio da humanidade, deve ser privilegiado na escola. (GERALDI, 2014, p.7)

Parece-me mais produtivo pensar como esses paradigmas podem ser usados em favor do ensino da literatura, pois não há nada de problemático em usar o texto literário de diferentes formas, a depender da situação. É por este viés que o livro mostra-se fundamental, pois fornece possibilidades didáticas de exploração do texto literário na escola, que podem ser acionadas em diferentes contextos, constituindo-se em um repertório metodológico do professor para aproximar os jovens da literatura.

Referências

GERALDI, João Wanderley. A produção dos diferentes letramentos. *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso*, v. 9, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/19443>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Recebido em: 16 junho de 2021.

Aprovado em: 11 de agosto de 2021.