

ISSN 2317-2096

# ALETRIA

Revista de Estudos de Literatura

Temática

Livre

v. 32 n. 1

JAN.-MAR.- 2022

# 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 (in memoriam), Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago.*

### EDITORES E ORGANIZADORES

*Elen de Medeiros*

*Marcos Antônio Alexandre*

### CAPA

*Stéphanie Paes, com base em recorte de fotografia da bibliothèque nationale de France, retirada por Elen de Medeiros.*

### SECRETARIA

*Setor de Publicações*

### REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

*Carolina Suetto Moreira, Elinara Santana, Stéphanie Paes, Tikinet.*

### DIAGRAMAÇÃO

*Naila França Eleutério*

e-ISSN: 2317-2096

# A L E T R I A

revista de estudos de literatura



TEMÁTICA LIVRE



32 n. 1

JAN.-MAR. 2022

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](http://www.letras.ufmg.br)

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

# sumário

## APRESENTAÇÃO

*Marcos Antônio Alexandre*

*Elen de Medeiros* ..... 8

## DA CONDIÇÃO HUMANA: O TEMA NA POESIA GREGA ARCAICA *OF HUMAN CONDITION: THE THEME IN ARCHAIC GREEK POETRY*

*Giuliana Ragusa* ..... 12

## NA MESA GORDURENTA DAS ORGIAS: ALBERTO DE OLIVEIRA, POETA REALISTA?

*AT THE GREASY TABLE OF ORGIES: ALBERTO DE OLIVEIRA, REALIST POET?*

*Gabriel Esteves*

*Leandro Scarabelot*

*Alckmar Luiz dos Santos* ..... 35

## O INSÓLITO E O MODERNO EM “O RATO, O GUARDA-CIVIL E O TRANSATLÂNTICO”, DE ANÍBAL MACHADO

*THE UNCANNY AND THE MODERN IN “O RATO, O GUARDA-CIVIL E O  
TRANSATLÂNTICO”, FROM ANÍBAL MACHADO*

*Marcos Vinícius Teixeira*..... 60

## A ESCRITA COMO IMPASSE: NOTAS SOBRE *VIDAS SECAS*

*WRITING AS AN IMPASSE: NOTES ON VIDAS SECAS*

*Rodrigo da Silva Cerqueira* ..... 80

<b>DO “TI” AO “IT”: UMA TRAVESSIA COM CLARICE LISPECTOR</b> <b>FROM “TI” TO “IT”: A CROSSING WITH CLARICE LISPECTOR</b>	
<i>Alex Keine de Almeida Sebastião</i> .....	99
<b>LUIZ DE MIRANDA: UMA LÍRICA DE RESISTÊNCIA</b> <b>LUIZ DE MIRANDA: A RESISTANCE LYRIC</b>	
<i>Marcelo Pereira Machado</i> .....	121
<b>A DICÇÃO HÍBRIDA E INESPECÍFICA DA FICÇÃO DE VERONICA STIGGER</b> <b>THE HYBRID AND UNSPECIFIC DICTION OF VERONICA STIGGER’S FICTION</b>	
<i>Paulo Alberto da Silva Sales</i> .....	144
<b>NUNO RAMOS E AS LETRAS NOS CAMPOS EXPANDIDOS: QUANDO O TEXTO É UMA ESCULTURA SONORA E A ESCRITA, A ESCUTA DE UMA VOZ</b> <b>NUNO RAMOS AND LITERATURE IN THE EXTENDED FIELDS: WHEN THE TEXT IS A SOUND SCULPTURE AND WRITING, THE HEARING OF A VOICE</b>	
<i>Irma Caputo</i> .....	167
<b>CONVERSÇÕES THIBAUDEANAS: DIÁLOGOS DE UM FORASTEIRO DAS LETRAS SOBRE CINEMA E LITERATURA</b> <b>THIBAUDEAN CONVERSATIONS: DIALOGUES BY AN OUTSIDER OF THE LETTERS ON CINEMA AND LITERATURE</b>	
<i>Álvaro Perini Canholi</i> <i>Laura Taddei Brandini</i> .....	189
<b>THE CONCEPT ‘TRANSMEDIALITY’, AND AN EXAMPLE: REPETITION ACROSS ARTS/MEDIA</b> <b>O CONCEITO DE “TRANSMIDIALIDADE” E UM EXEMPLO: REPETIÇÃO ATRAVÉS DAS ARTES/MÍDIAS</b>	
<i>Werner Wolf</i> .....	213
<b>O ESTADO DA ARTE SOBRE A RELAÇÃO ENTRE INTERTEXTUALIDADE E OS ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO</b> <b>THE STATE OF THE ART ON THE RELATIONSHIP BETWEEN INTERTEXTUALITY AND ADAPTATION STUDIES</b>	
<i>Tiago Marques Luiz</i> .....	233

**AQUILOMBAMENTOS ÉTICOS E ESTÉTICOS: UMA POÉTICA-POLÍTICA NO CONTEXTO DAS TEATRALIDADES NEGRAS**

*ETHICAL AND AESTHETIC AQUILOMBAMENTOS: A POETIC-POLITICS IN THE CONTEXT OF BLACK THEATRICALITIES*

*Soraya Martins Patrocínio* ..... 255

**A CARTA DA ESCRAVIZADA ESPERANÇA GARCIA, ESCRITA POR ELA MESMA, E A FORMAÇÃO DO CÂNON LITERÁRIO AFRO-BRASILEIRO**

*THE LETTER OF THE SLAVE ESPERANÇA GARCIA, WRITTEN BY HERSELF, AND THE FORMATION OF THE AFRICAN-BRAZILIAN LITERARY CANON*

*Elio Ferreira de Souza* ..... 277

**LITERATURA E HISTÓRIA DO/NO AMAPÁ EM JORNAIS OITOCENTISTAS**

*LITERATURE AND HISTORY OF/IN AMAPÁ IN NINETEENTH-CENTURY NEWSPAPERS*

*Valdiney Valente Lobato de Castro* ..... 298

**ENTREVISTA**

**ACTS OF LITERATURE III: AN INTERVIEW WITH TERRY EAGLETON**

*Terry Eagleton*

*Luiz Fernando Ferreira Sá*

*Miriam Piedade Mansur Andrade* ..... 320

**RESENHA**

**PEDREIRA, FREDERICO. *A LIÇÃO DO SONÂMBULO*. LAJES DO PICO: COMPANHIA DAS ILHAS, 2020.**

*Paulo Ferreira* ..... 334





# apresentação

Este primeiro número da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* de 2022 é de temática livre e acolheu artigos que estivessem afinados ao escopo geral do periódico: estudos literários e culturais. Nessa direção, contamos com 14 artigos, de universidades das mais diversas regiões do país e do exterior, além de uma entrevista e uma resenha.

Abrimos o número com o artigo de Giuliana Ragusa, “Da condição humana: o tema na poesia grega arcaica”, que discorre sobre a visão grega arcaica acerca do homem, percorrendo poemas de Homero, Hesíodo e Simônides, para fazer notar o tema da condição humana, da instabilidade de sua fortuna e da limitação de seu conhecimento.

Um conjunto de textos se dedica à análise de obras da literatura brasileira, em seus diversos momentos e sob várias perspectivas. O texto “Na mesa gordurenta das orgias: Alberto de Oliveira, poeta realista?” traz à lume um conjunto inédito de poemas de Alberto de Oliveira, lido a partir de uma zona fronteira entre o Romantismo e o Parnasianismo. Em seguida, Marcus Vinícius Teixeira, em “O insólito e o moderno em *Orato, o guarda-civil e o transatlântico*, de Aníbal Machado”, debruça-se sobre a análise do conto da publicação, a revista modernista *Estética*, que marca a chegada do Surrealismo no Brasil.

Ainda no campo da literatura brasileira, em “A escrita como impasse: notas sobre *Vidas secas*”, Rodrigo da Silva Cerqueira realiza uma leitura da obra de Graciliano Ramos e do impasse apresentado no romance entre os mundos culto e iletrado em suas instâncias narrativas, formal e de linguagem. Outro cânone, Clarice Lispector, é tema do artigo de Alex Keine de Almeida Sebastião, “Do ‘ti’ ao ‘it’: uma travessia com Clarice Lispector”, em que se dedica à obra *Água viva* a partir da tensão entre pessoalidade e impessoalidade, explorada pelo constante uso das partículas “ti” e “it” no romance.

Aproximando-se mais da produção contemporânea, Marcelo Pereira Machado, em “Luiz de Miranda: uma lírica da resistência”, analisa o livro *Solidão provisória*, escrito na década de 1970, apontando para a poética de Luiz de Miranda como estratégia de resistência. Além deste, o artigo “A dicção híbrida e inespecífica da ficção de Veronica Stigger”, de autoria de Paulo Alberto da Silva Sales, dedica-se à escrita ficcional da autora contemporânea a partir das noções de *hibridismo*, percebido nos diversos entrecruzamentos de gêneros, e de *inespecificidade*.

Caminhando para a relação entre literatura e outras artes, Irma Caputo apresenta, em “Nuno Ramos e as letras nos campos expandidos: quando o texto é uma escultura sonora e a escrita, a escuta de uma voz”, os estudos da obra literária de Nuno Ramos que servem de base para a tradução desta mesma obra para o italiano, apontando para os parâmetros estéticos importantes para as escolhas tradutórias. Já Álvaro Perini Canholi e Laura Taddei Brandini analisam, em “Conversações thibaudeanas: diálogos de um forasteiro das letras sobre cinema e literatura”, dois escritos do crítico literário francês Albert Thibaudet, de 1928 e 1936, pela díade cinema/literatura, tocando na intermedialidade presente nesses textos. E, seguindo o debate sobre intermedialidade, Werner Wolf defende, em seu artigo, a *transmedialidade* como um conceito variante de *intermedialidade*.

Seguindo o fio condutor da transição entre linguagens, Tiago Marques Luiz, em “O estado da arte sobre a relação entre Intertextualidade e os Estudos de Adaptação”, discute os Estudos da Adaptação e sua relação com a Teoria da Intertextualidade, para mostrar a importância da presença do intertexto em uma nova produção adaptada. O texto de Soraya Martins Patrocínio, “Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética-política no contexto das teatralidades negras”, se aproxima desse diálogo interartes, e propõe a noção conceitual de *aquilombamento* no âmbito das teatralidades negras, pensando-a aqui como ação ética e estética.

Integrante do último grupo temático, que realiza o trânsito entre a literatura e a compreensão de um contexto histórico, apresentamos o artigo de Elio Ferreira de Souza, “A Carta da escravizada Esperança Garcia, escrita por ela mesma, e a formação do cânon literário afro-brasileiro”. Neste trabalho, a carta de Esperança Garcia ao Governador da Capitania de São José do Piauí, de setembro de 1770, é lida como o mais antigo registro da escravidão no país, e equiparada à carta de Pero Vaz de Caminha. Por sua vez, Valdneyne Valente Lobato de Castro, em

“Literatura e história do/no Amapá em jornais oitocentistas”, propõe uma análise da imagem do Amapá que se desenhou entre 1850 e 1900 nas publicações dos jornais oitocentistas, sobretudo de material literário.

Para encerrar este número, contamos ainda com uma entrevista com o crítico literário Terry Eagleton e com a resenha do livro *A lição do sonâmbulo*, de Frederico Pedreira, realizada por Paulo Ferreira, da University of North Carolina.

Em nome de toda a equipe da *Aletria*, gostaríamos de agradecer aos autores e aos pareceristas, que, mais uma vez, têm consolidado o trabalho desta revista para os estudos da literatura, ampliando os debates e as perspectivas sobre literatura e estudos culturais no país, o que nos auxilia no constante trabalho de enaltecer as letras e a diversidade cultural com as quais trabalhamos.

*Os editores e organizadores,*

Elen de Medeiros e  
Marcos Antônio Alexandre

# Temática livre





## Da condição humana: o tema na poesia grega arcaica

### *Of Human Condition: the Theme in Archaic Greek Poetry*

Giuliana Ragusa

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

gragusa@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4978-3451>

**Resumo:** O artigo discorre sobre a visão grega arcaica acerca do homem e de sua condição, pela qual apreendemos o tradicional pessimismo poético, que, sem ilusões, contempla corajosamente a fragilidade, a limitação e a finitude inerentes à natureza humana que, por elas, distingue-se da dos deuses que, portanto, nela têm o referente necessário para sua superioridade hierárquica no cosmo. Ao fazê-lo, transita por Homero, Hesíodo e Simônides, enfocando a mélica epinícia de Baquilides, especificamente, o *Epinício 5*, a fim de realçar o tema que ali tem tanto peso quanto o do elogio da vitória atlética: o da condição humana, sobretudo em sua instabilidade da fortuna e limitação do conhecimento.

**Palavras-chave:** poesia grega arcaica; mélica; Baquilides; humanidade; pessimismo.

**Abstract:** The article discusses the archaic Greek view of men and human condition, through which we learn of the traditional poetic pessimism that considers the fragility, the limitation and the finitude of human nature in a courageous and no-illusions manner. A nature that by its intrinsic qualities distinguishes itself from that of the gods to whom it is the necessary referent for their hierarchic cosmic superiority. By doing so, it moves through Homer, Hesiod and Simonides, but focuses on Bacchylides' epinician melic poetry, specifically, *Epinician 5*, in order to highlight the themes that therein are as important as that of praise for the athletic victory: the theme of human condition and the instability of fortune and limitation of knowledge.

**Keywords:** archaic Greek poetry; melic; Bacchylides; humanity; pessimism.

Ao se debruçar sobre Hesíodo (c. 700 a.C.) e seus dois grandes poemas, o didático-cosmogônico *Teogonia* e o didático-sapiencial *Trabalhos e dias*, que respectivamente cantam os surgimentos do cosmo e dos deuses, e do homem, Jenny Strauss Clay (2003, p. 94, tradução nossa) afirma: “Um

cosmo em que faltasse a humanidade pareceria algo incompleto aos olhos dos deuses. Se apenas eles existissem, não haveria criaturas que os honrassem e a eles sacrificassem. Em suma, sem os homens, os deuses careceriam do sentido de sua própria superioridade”.<sup>1</sup> Fundamental à definição da condição divina é, portanto, a da humana que, claro, tem na mortalidade a distinção essencial para com aquela, caracterizada pela imortalidade. E, como bem lembra Clay (2003, p. 94), mesmo no “mito das cinco raças”, uma das narrativas para o surgimento do homem e o estabelecimento da humana condição (*Trabalhos e dias*, versos 109-118), a geração da era de ouro – a primeira – se nos apresenta como de homens que, muito embora vivam como deuses, são mortais:

Χρύσειον μὲν πρότιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων  
 ἀθάνατοι ποίησαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες,  
 οἳ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ' οὐρανῷ ἐμβασίλευεν·  
 ὥστε θεοὶ δ' ἔζωον ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες  
 νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ οἰζύος, οὐδέ τι δειλὸν  
 γῆρας ἐπῆν, αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι  
 τέρποντ' ἐν θαλίησι, κακῶν ἔκτοσθεν ἀπάντων·  
 θνήσκον δ' ὥσθ' ὕπνῳ δεδμημένοι· ἐσθλὰ δὲ πάντα  
 τοῖσιν ἔην· καρπὸν δ' ἔφερε ζεῖδωρος ἄρουρα  
 αὐτομάτη πολλὸν τε καὶ ἄφθονον· [...]  
 (WEST, 1982, p. 100).

De ouro a primeiríssima linhagem de homens mortais foi feita pelos imortais que têm casas olímpias. Existiram na época de Crono, quando reinava no céu: como deuses viviam com ânimo sem aflição, afastados de labor, longe de agonia. Nem a infeliz velhice havia, e, sempre iguais nos pés e nas mãos, apaziam-se em festejos, além de todos os males; e morriam como por sono subjugados. Toda benesse possuíam: o fruto, que produzia o solo dá-trigo espontâneo, era farto e sem inveja; [...]  
 (HESÍODO, 2013, p. 37-39).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “A cosmos that lacked mankind would somehow appear incomplete in the eyes of the gods. If only gods existed, there would be no creatures to honor them or to sacrifice for them. In short, without men, the gods would lack a sense of their own superiority”.

<sup>2</sup> Tradução de Werner, com base na edição usada na citação do texto grego.

O modo como a condição humana é percebida em contraste com a divina faz com que se projete no cerne do pensamento grego a aguda consciência da limitação, da precariedade e da finitude próprias à sua natureza. É com essa consciência que o homem se pensa no mundo e na relação com o cosmo, os deuses, sua comunidade e as forças superiores, e dela emanam muitas das ideias mais tradicionais, resgatadas de nossas primeiras fontes – Homero, *c.* 750 a.C., Hesíodo. Ideias que jazem na configuração do pensamento sobre diversos aspectos da vida humana – e da morte –, configurando o chamado “pessimismo grego”. Uma delas concerne ao limitado conhecimento humano, que contrasta com o mais largo saber dos deuses que, ressalta James H. Lesher (2009, p. 21, tradução nossa), “vivem e podem observar o amplo mundo de seus lugares privilegiados”.<sup>3</sup> Ele afirma, ao discutir aquele pessimismo, elaborado na tradição poética, e o otimismo da filosofia da era clássica (*c.* 480-323 a.C.): “Os filósofos gregos não foram os primeiros a refletir sobre a natureza e o conhecimento humano; essa distinção pertence aos poetas da Grécia arcaica [*c.* 800-480 a.C.]” (LESHER, 1999, p. 225, tradução nossa).<sup>4</sup> Recorda, em seguida, o passo da *Odisseia* (canto 18, versos 130-137) em que o narrador nos mostra a falha de percepção dos pretendentes de Penélope em Ítaca. Estes que arrogantemente insultam o valor basilar da hospitalidade (*xenia*) não se dão conta da ruína que lhes sobrepairá; daí a reflexão de Odisseu disfarçado de mendigo, que os observa e haverá de puni-los:

οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο  
 πάντων, ὅσσα τε γαῖαν ἐπι πνεΐει τε καὶ ἔρπει.  
 οὐ μὲν γάρ ποτέ φησι κακὸν πείσεσθαι ὀπίσσω,  
 ὄφρ’ ἀρετὴν παρέχωσι θεοὶ καὶ γούνατ’ ὀρώρη·  
 ἀλλ’ ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέωσι,  
 καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετληότι θυμῷ.  
 τοῖος γάρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,  
 οἷον ἐπ’ ἡμᾶρ ἄγησι πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.  
 (ALLEN, 1975b).

<sup>3</sup> “[...] they live forever and can observe the wide world from their superior vantage points”. Ver Wians (2009, p. 182).

<sup>4</sup> “The Greek philosophers were not the first to reflect on the nature and limits of human knowledge; that distinction belongs to the poets of archaic Greece”.

[...] nada mais débil que o homem a terra nutre  
entre tudo que sobre a terra respira e circula.  
Nunca alguém pensa que no futuro um mal sofrerá  
enquanto deuses ofertam sucesso, e os joelhos se mexem;  
mas quando deuses venturosos completam o funesto,  
também isso, sem o querer, suporta com ânimo resistente.  
É tal a mente dos homens sobre-a-terra  
como o dia que conduz o pai de varões e deuses.  
(HOMERO, 2018b, p. 481).

Comenta Leshner (1999, p. 225, tradução nossa): “Aqui, como em outras ocasiões nos poemas homéricos, os pensamentos dos mortais refletem apenas suas experiências presentes; os eventos que jazem à frente jazem também para além de seus poderes de compreensão”.<sup>5</sup> Homens que são, prossegue, e à exceção dos dotados pelos deuses “de poderes sobre-humanos de discernimento” (LESHNER, 1999, p. 225, tradução nossa),<sup>6</sup>

nem podem ‘pensar no que jaz antes ou depois’, nem atentar para o sábio conselho dos que podem. O mesmo tema permeia muito da poesia grega arcaica: mortais ‘pensam no que encontram, no que experimentam’, e falham em apreender o esquema maior das coisas. (LESHNER, 1999, p. 225-226, tradução nossa).<sup>7</sup>

Logo, o que chamamos “sabedoria”, no que tange aos homens, conclui Leshner (1999, p. 226, tradução nossa), “consiste em reconhecer as limitações inerentes à nossa existência moral e em ‘não ambicionar subir alto demais’”.<sup>8</sup> Limitações próprias dos seres efêmeros que somos – o termo *ephēmeros* (“o que está sobre [*epi-*] o dia [*hēmēra*]”) enfatizando a precariedade e a instabilidade em seus usos, segundo Hermann Fränkel

<sup>5</sup> “Here, as on other occasions in the Homeric poems, the thoughts of mortals reflect only their present experiences; the events that lie ahead lie also beyond their powers of comprehension”.

<sup>6</sup> “[...] superhuman powers of insight [...]”.

<sup>7</sup> “[...] neither ‘think of what lies before and after’ nor heed the wise counsel of those who can. The same runs through much of early Greek poetry: mortals ‘think what they meet with’ and fail to grasp the larger scheme of things”.

<sup>8</sup> “[...] consists in recognizing the limitations inherent in our mortal existence and ‘not aiming too high’”.



(1946, p. 135, tradução nossa),<sup>9</sup> que bem afirma: “Aplicado ao homem em geral, o termo ἐφήμερος [*ephēmeros*] reflete a tese de que a inconstância é parte inerente à natureza humana”.<sup>10</sup> E pensando as palavras de Odisseu sobre a incapacidade humana de perceber o que está sobre si, que antes citei aqui, Fränkel (1946 p. 135, tradução nossa) oferece esta imagem explicativa: “Isto é, um leão sempre é um leão, e um carneiro permanece sendo um carneiro; mas o homem é, por sua vez, leão e carneiro, de acordo com o dia de Zeus que sobre ele está posto”.<sup>11</sup>

Neste cenário, volto-me ao mélico<sup>12</sup> Baquilides (c. 518-452 a.C.) e a seu *Epinício 5*, ode celebratória à vitória (*nikē*) atlética – daí o termo *epinikion* – de Hierão, poderoso tirano de Siracusa, nos Jogos Olímpicos (476 a.C.), obtida por Ferenico, corcel de nome eloquente (“Porta-vitórias”). Como é da tradição dessa espécie mélica, e bem o vemos em seus grandes poetas, os contemporâneos Baquilides e Píndaro, o elogio ao destinatário, o *laudandus*, é equilibrado pela recordação a ele e ao público do que é a natureza humana. Assim no *Epinício 5*, em cujo decorrer o poeta *laudator* frisa que, em tempo de festa e de celebração do êxito humano, não é bom olvidar as limitações que cerceiam os passos dos mortais e a instabilidade intrínseca aos seus caminhos – a “inerente diferença entre a transitoriedade do feito humano” e a “inatingível constância” de Zeus, resume Mary Lefkowitz (1969, p. 91, tradução nossa),<sup>13</sup> sobre os versos 191-200, que nestes termos findam a ode.

<sup>9</sup> Ver Fränkel (1946, p. 131-145). O helenista tem por gatilho da discussão o famoso verso de Píndaro (*Pítica* 8, versos 95-96, tradução nossa): “Efêmeros: o que é alguém; o que não é alguém? Da sombra sonho é o ser humano” (ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ’ οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος.). Para a argumentação contrária, em prol do sentido de brevidade temporal, ver Dickie (1976, p. 7-14).

<sup>10</sup> “Applied to man in general, the term ἐφήμερος reflects the thesis that inconstancy is inherent in human nature”.

<sup>11</sup> “That is, a lion is always a lion, and a sheep remains a sheep; but man is lion and sheep in turn, according to Zeus’ day that is upon him”.

<sup>12</sup> A canção para *performance* ao som da lira, em voz solo ou coral (com dança e outros instrumentos), também nomeada “lírica” a partir dos trabalhos de edição tardia na Biblioteca de Alexandria, sobretudo por Aristófanes de Bizâncio (c. 258-180 a.C.).

<sup>13</sup> “[...] the inherent difference between the transience of human achievement [...]”, “[...] unattainable constancy [...]”.

A canção<sup>14</sup> heroiciza o *laudandus*, o poeta elevando-o e perenizando-o em seus versos pela conquista, ao mesmo tempo que, na perspectiva do tradicional pessimismo poético grego, com sua corajosa lucidez, sem ilusões, lembra-lhe da precária, limitada e finita existência dos homens. É tradicional, como o pensamento que expressa, a linguagem com que cumpre seus propósitos – e em se tratando de poesia arcaica, de natureza oral, há uma função pragmática a desempenhar junto à comunidade: honesta e direta, sem torneios complexos de sintaxe e longas sentenças, toda amarrada em trama bem atada, ressalta Lefkowitz (1969, p. 43, tradução nossa), pela “reiteração [que] liga os diferentes assuntos do poema”<sup>15</sup> por meio de termos e imagens que se repetem e se rebatem, e por ideias unificadoras – como as da instabilidade da felicidade e da limitação do conhecimento humanos. Daí que se pode afirmar, com David Fearn (2012, p. 329, tradução nossa), que o epinício de Baquilides é “um poema tão sobre poesia e mortalidade, quanto o é sobre o elogio”.<sup>16</sup>

O proêmio (versos 1-36) é dirigido ao *laudandus*, e o poeta apresenta sua relação com ele de modo a mitigar a condição de poesia comissionada, que comprometeria a credibilidade do elogio oferecido: uma relação de reciprocidade numa de suas mais valorizadas formas, a da hospitalidade (*xenia*), que leva-o a qualificar Hierão como “amigo de hóspedes” (*philoxénōi*, verso 49), e sua canção, na abertura, como enviada pelo “hóspede” (*xénos*, 10) ao anfitrião em Siracusa.<sup>17</sup> Ademais, o poeta articula outros elementos retóricos relevantes à honestidade do elogio: as declaradas espontaneidade e habilidade ímpar do canto que envia ao destinatário – motivos do epinício –, dessa maneira se colocando em nível equivalente ao do governante.

A propósito da reciprocidade, como diz Bonnie MacLachlan (1993, p. 89, tradução nossa), em se tratando do epinício, a *kháris* “pode representar a própria canção de elogio ou o reconhecimento público que deve ser mantido vivo na canção; mas não se deve esquecer o fato de que representa

<sup>14</sup> Para tradução anotada, com comentário, ver Ragusa (2013, p. 216-228).

<sup>15</sup> “[...] reiteration [that] binds the different subjects of the poem together [...]”.

<sup>16</sup> “[...] a poem as much about poetry and mortality as it is about praise [...]”.

<sup>17</sup> Similarmente, Píndaro (*Olimpica 1*, verso 16) coloca a relação entre patrono – o mesmo Hierão, por ocasião da mesma vitória – e patrocinado, *laudandus* e *laudator*, em termos de *xenia*.

a gratificação de um homem, o vitorioso”.<sup>18</sup> O poeta da ode epinícia exerce, portanto, função essencial, pois a *kháris* “que confere representa uma gratificação da mais alta ordem, numa sociedade agudamente sensível ao elogio e à censura”,<sup>19</sup> arremata MacLachlan (1993, p. 90, tradução nossa) – sociedade tradicional da “cultura da vergonha”, em que nada é pior do que a desonra pública, o comprometimento da reputação, porque o lugar do indivíduo na comunidade é definido pelo olhar público que o avalia a partir de suas ações e palavras, ou seja, de sua dimensão ético-moral, de sua relação com seus pares, sua comunidade, sua linhagem, os deuses, o código de valores; e avalia-o pelo exercício de seus papéis sociais.

Sucede o proêmio a breve primeira parte (versos 37-49), que canta a vitória de Ferenico, sobre a qual, como é típico, diz só o estritamente necessário: a natureza da prova (corrida de cavalos); a identificação dos Jogos (Olímpicos); o histórico de conquistas do vencedor, a habilidade e facilidade de sua vitória, tal sua superioridade frente aos demais competidores, que o torna incomparável, como profere em juramento solene o poeta.

A esta segue-se outra etapa, bem sucinta: a *gnómē* (50-55) de transição à narrativa mítica da 2ª e mais extensa parte (56-175), isto é, a reflexão ético-moral que sintetiza a vivência humana em concisa formulação que encerra uma verdade empiricamente comprovada. De tal vivência o mito é *exemplum* ao qual a *gnómē* sucede ou precede, como aqui, antecipando a reflexão a que ele conduz. Os valores e a visão encerrados na *gnómē* e no relato mítico da canção de *performance* pública, como é da natureza da poesia arcaica, integram a memória cultural compartilhada pela audiência que, como o poeta, a partir dela identificam-se mutuamente. Portanto, como na imagem de John Herington (1985, p. 3), na poesia grega arcaica e clássica em geral, da “cultura da canção”<sup>20</sup> que vai dos anos de 750 aos de 400 a.C., a *gnómē* apresenta-se qual “longa acumulação de sabedoria pré-letrada altamente sofisticada: a sabedoria resultante da observação vagarosa e com clareza aguda de visão do modo como seres humanos agem, em comunidades

<sup>18</sup> “[...] can represent praise song itself or the public recognition that must be kept alive in song; but not to be forgotten is the fact that it represents the gratification of one man, the victor”.

<sup>19</sup> “[...] he provides represents gratification of the highest order in a society acutely sensitive to praise and blame”.

<sup>20</sup> A expressão largamente usada, *song-culture*, é de Herington (1985, p. 3).

vívidas, de todo privadas da distração dos livros” (HERINGTON, 1985, p. 66, tradução nossa).<sup>21</sup> Apresenta-se, continua, como espécie de arte de viver, “baseada não em princípios racionais, mas no antigo reservatório de experiência humana, os mitos” (HERINGTON, p. 70, tradução nossa),<sup>22</sup> as narrativas tradicionais que percorrem gerações no correr dos tempos. Destas, anota Herington (1985, p. 69, tradução nossa), o *corpus* arcaico e clássico formava o que era quase “um universo moral e imaginativo em seus próprios termos, compartilhado por todos, e a um só tempo próximo da audiência, por causa de sua familiaridade, e distante e autorizado, por causa de sua antiguidade”.<sup>23</sup> Logo, pode-se dizer com o helenista que a formulação gnômica “é central à tradição poética pré-trágica. O poeta grego afirmava ser, e era percebido como, um *mestre do como viver*” (HERINGTON, 1985, p. 70, tradução nossa),<sup>24</sup> algo que Herington julgava menos observado pelos acadêmicos do que deveria ser, já que se trata de poesia de natureza oral em sociedade pré-letrada e pré-monetária, e que os filósofos vão combater duramente em fins do século V a.C., pela importância de tal função do poeta, tão essencial que é à formação (*paideia*) do homem grego.

Eis, então, a *gnōmē* do epinício de Baquilides:

ὄλβιος ὄτινι θεὸς  
μοῖρὰν τε καλῶν ἔπορεν  
σύν τ' ἐπιζήλω τύχῃ  
ἀφνεὸν βιοτὰν διάγειν· οὐ  
γάρ τις ἐπιχθονίων  
πάντα γ' εὐδαιμόνων ἔφου.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> “[...] long accumulation of highly sophisticated preliterate wisdom: the wisdom that results from leisurely, sharp-eyed observation of the way human beings act, in lively communities totally undistracted by books”.

<sup>22</sup> “[...] drawing not on rational principles but on that old-age reservoir of human experience, the myths”.

<sup>23</sup> “[...] a complete moral and imaginative universe in its own right, shared by all, and distanced and authoritative because of its antiquity”.

<sup>24</sup> “[...] is central to the pretragic poetry tradition. The Greek poet claimed, and was felt, to be a *teacher of how to live* [...]”.

<sup>25</sup> Edição sempre de Maehler (2003, p. 14-22).

Feliz aquele a quem o deus  
 concede belezas por quinhão,  
 e com invejável sorte  
 atravessa opulenta vida; pois  
 nenhum dos mortais sobre a terra  
 é afortunado em tudo.<sup>26</sup>

A reflexão sobre o *ólbios* (“feliz”, verso 50) e o *eudaimōn* (“afortunado”, verso 55), posta sobre a ideia da prosperidade material e imaterial sancionada pelos deuses, liga-se à *moîra* (“quinhão”, verso 51), que mostra a disposição divina para com os mortais, e à *týkhē* (“sorte”, verso 52), que fala das imponderáveis forças e sua influência nos caminhos humanos. Homem nenhum é de todo feliz e não há felicidade humana sem sanção das deidades: isto que canta a *gnōmē* tem longa tradição na poesia grega, a qual Clay realça na narrativa hesiódica de *Trabalhos e dias* e na definição da condição humana lá: “Homem algum pode esperar receber um lote imperturbável de bens; na melhor das hipóteses, ele pode esperar encontrar algum bem em meio aos males inevitáveis” (CLAY, 2003, p. 122, tradução nossa).<sup>27</sup> Inevitáveis, porque próprios à sua condição mortal, como as doenças, a velhice, a pobreza, o trabalho, as preocupações e a morte. A propósito, recorde-se da *Iliada* (canto XXIV, versos 525-533) a fala consolatória de Aquiles ao enlutado rei troiano que vem resgatar o cadáver do filho Heitor, Príamo:

ὥς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι  
 ζῶειν ἀχνυμένοις· αὐτοὶ δὲ τ' ἀκηδέες εἰσί.  
 δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὔδει  
 δῶρων οἷα δίδωσι κακῶν, ἕτερος δὲ ἑάων·  
 ᾧ μὲν κ' ἀμμίξας δῶη Ζεὺς τερπικέρανος,  
 ἄλλοτε μὲν τε κακῶ ὃ γε κύρεται, ἄλλοτε δ' ἐσθλῶ·  
 ᾧ δὲ κε τῶν λυγρῶν δῶη, λωβητὸν ἔθηκε,  
 καὶ ἔκακῆ βούβρωστις ἐπὶ χθόνα διὰν ἐλαύνει,  
 φοιτᾷ δ' οὔτε θεοῖσι τετιμένος οὔτε βροτοῖσιν.  
 (MONRO; ALLEN, 1920, p. 277b).

<sup>26</sup> Tradução sempre de Ragusa (2013, p. 221).

<sup>27</sup> “No man can hope to receive a lot of unalloyed good: at best, he may hope to encounter some good amid the inevitable evils”.

Isto os deuses fiam para os pobres mortais:  
 viver angustiado. Despreocupados são eles próprios.  
 Dois tipos de cântaros estão no chão de Zeus  
 com dons que ele dá, males num, bens no outro.  
 A quem Zeus prazer-no-raio der uma mistura,  
 este ora ontem algo ruim, ora algo bom;  
 a quem der só coisas funestas, torna-o desprezível,  
 danosa fome canina impele-o sobre a terra divinal  
 e vaga nem honrado pelos deuses, nem pelos mortais.  
 (HOMERO, 2018a, p. 668-669).

Na mélica trenódica de Simônides (c. 556-468 a.C.), que, pensando a condição humana no contexto fúnebre que a todos concerne, oferece consolo a enlutados, o Fragmento 521 canta a impermanência e o limitado conhecimento do homem, o “restrito alcance temporal do *nóos* mortal [que] provê um dos maiores temas da poesia grega arcaica” (LESHER, 2009, p. 19, tradução nossa). E canta-os como inerentes à natureza humana, enfatizando a celeridade com que a *metástasis* (“mudança”, verso 4) pode chegar, na inusitada imagem da mosca veloz:

ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσις ὃ τι γίνεται [αὔριον],  
 μηδ’ ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσσον χρόνον ἔσσεται·  
 ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερύγου μύιας  
 οὕτως ἅ μεταστάσις.<sup>28</sup>

Humano sendo, não digas nunca o que advirá amanhã,  
 nem, após ver um homem feliz, por quanto tempo o será.  
 Assim célere – nem longialada mosca! – é  
 a mudança.<sup>29</sup>

A *gnómē* do epinício de Baquilides é proferida em momento majestoso de celebração do vitorioso Hierão como “lembretes do papel dos desígnios divinos em todo êxito humano”, frisa Douglas L. Cairns (2010, p. 226, tradução nossa).<sup>30</sup> Sua relevância não pode ser subestimada no universo grego e em sua perspectiva trágica da vida, consciente das limitações

<sup>28</sup> Edição de Page (1962, p. 272).

<sup>29</sup> Tradução de Ragusa (2013, p. 201-202).

<sup>30</sup> “[...] reminders of the role of divine dispensation in all human success [...]”.

inerentes à mortalidade, devido às quais nada está garantido aos homens que precariamente vivem sobre a terra, movendo-se com tão parco conhecimento e tão restrito controle de sua trilha e das variantes que nela interferem. Nada está garantido e a fortuna é cambiante mesmo aos mais poderosos – aliás, estes, porque mais expostos em altas posições, mais arriscam-se à queda pensada, nesse imaginário, como mecanismo de correção do equilíbrio da hierarquia do cosmo, cuja divisão básica fixa deuses em posição superior à dos mortais. E dentre eles acha-se Hierão, invocado no termo adjetivo inicial da canção como *Eúmoire* (“Ó bem destinado”, verso 1), que o eleva acima dos mortais, reconhecendo a sanção divina a seu lote de bens, e que reverbera na noção de *moira* (verso 51) elaborada na *gnómē*, substantivo do campo de *meíresthai* (“receber como porção”), cujos sentidos são os de “lote, parte” e “destino, morte”, lote comum aos mortais.<sup>31</sup>

Não é disparate, portanto, que justamente no contexto luminoso de uma vida exitosa como a de Hierão – cuja qualificação se espria para todas as suas esferas de atuação (guerra, política, justiça, arte), canta o proêmio – soem versos como os da *gnómē*, a afirmarem valores compartilhados e, a cada *performance*, convalidados e inculcados em *performers* e audiência. Afinal, se o grande paradoxo da condição humana é que, embora mortal, viva o homem como se a morte não existisse, a grande tragédia é mover-se com conhecimento limitado que o torna incapaz de controlar as variantes do percurso, de enxergar com nitidez as consequências de atos e palavras, de dominar o tempo, de lidar com o imponderável.

Esse tema perpassa a poesia grega antiga e é central na tragédia (WIANS, 2009, p. 181). Em *Agamêmnon* (verso 177), de Ésquilo (séculos VI-V a.C.), é enunciado de forma cabal no párodo (versos 40-257), na canção coral de entrada em cena do coro de anciãos, em passo que reconhece o fato firmado na condição mortal como lei de Zeus aos homens: *páthei máthos* – “saber por ter sofrido”. O duro sofrimento (*páthei*) levará ao aprendizado (*máthos*), à compreensão (versos 174-178):

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων  
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν·

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-  
σαντα, τὸν πάθει μάθος  
θέντα κυρίως ἔχειν.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Ver o verbete do verbo (*meíromai*) em Chantraine (1999, p. 678-679).

<sup>32</sup> Edição de Fraenkel (1982, p. 100).

De Zeus o epinício – quem de bom grado alto  
ressoa-o, atingirá em cheio a sensatez;

ele ao ser prudente encaminhou  
os mortais, o “saber por ter sofrido”  
tendo firmado como fixo decreto.<sup>33</sup>

William Wians (2009, p. 182, tradução nossa), lembrando que julgavam os gregos que o “Conhecimento, humano ou divino, depende da experiência pessoal direta”, afirma:

O efeito principal desse raciocínio é enfatizar quão pouco sabem os humanos. Os deuses tudo conhecem, passado, presente e futuro, precisamente porque viram e veem tudo. Seres humanos são criaturas do dia, efêmeros, incapazes ou insuficientemente sábios para olhar para além do estreito escopo do presente. (WIANS, 2009, p. 182-183, tradução nossa)<sup>34</sup>

Na estrutura tradicional do epinício, além da transição ao mito, a *gnômē* tem outra função, sintetiza Herwig Maehler (2004, p. 117, tradução nossa): ela “provê, logo de saída, a própria interpretação do poeta acerca do mito”,<sup>35</sup> mas elaborada na base de valores compartilhados que tornam seus dizeres parte das verdades sobre a experiência humana por todos sabidas e validadas, as quais os mitos demonstram de forma modelar, nelas resumindo-se o sentido da vivência que relatam. Não cabe aqui destrinchar a longa narrativa mítica (versos 56-175) do *Epinício 5*, mas nele focar o tema da inerente limitação humana de conhecimento.

Sobre o mito, digo o que basta. No contexto da famosa *katábasis* de Hércules, a descida ao Hades, o mundo dos mortos do qual retornará aos vivos, Baquilides narra seu encontro com outro herói: Meleagro. Optando por sequer nomear Cérbero, o cão infernal que Hércules foi resgatar, em seu maior trabalho (*Iliada*, canto XI, verso 624), e o próprio herói identificando só por epítetos e pelos nomes do pai mortal (Anfitrião) que o criou, e da mãe mortal (Alcmene) que com o soberano olímpio o gerou, o poeta faz

<sup>33</sup> Tradução nossa.

<sup>34</sup> “The chief effect of the ratio is to emphasize how little humans know. The gods know everything, past, present, and future, precisely because they have seen and do see all. Human beings are creatures of a day, ephemera, not able or wise enough to look beyond the narrow scope of the present”. Ver anteriormente neste artigo o comentário à *Odisseia* (canto 18, versos 130-137), sobre a noção de efemeridade da vida humana.

<sup>35</sup> “[...] it provides, right from the outset, the poet’s own interpretation of the myth”.



do morto, e não de Hércules, a razão de ser do encontro e do próprio mito, pois é sua trajetória, por ele detalhada ao herói vivo, que, como diz Fearn, “coloca um desafio ainda maior a Hércules: o reconhecimento da extensão de sua própria mortalidade [...]” (FEARN, 2012, p. 326, tradução nossa).<sup>36</sup> O desafio, contudo, está posto também ao *laudandus* que, tremendamente exitoso, deve recordar sempre os dizeres da *gnómē* (versos 50-55) e os limites de sua mortalidade. Em verdade, a todo mortal, mesmo ao mais heroico deles – a quem quer que ouça a canção.

É, portanto, como audiência da narrativa de Meleagro que vemos Hércules, diante do herói morto de modo trágico, cômico de sua desdita e de sua condição. Sobre tal imagem Baquilides espelha a do herói ainda vivo e ignorante, mortal que é, de seu fim não menos terrível, em futuro não muito distante. Sobre uma tragédia vivida, sofrida e sabida, o poeta faz ressoar outra, ainda não vivida, nem sofrida, nem sabida.

Abre-se (versos 52-62) o mito com a descida de Hércules aos inferos, sem que ele seja, aqui ou alhures na ode, jamais nomeado – o apagamento do nome espelhando o de sua figura, enquanto no Hades se acha. É-lhe impactante a contemplação do submundo, e, nele, pelo tradicional símile das folhas – na *Iliada* (canto VI, versos 145-149) usado para cantar a efêmera vida humana – que a projeta, a intangível condição dos mortos a esvoaçarem em vagos corpos, como canta Safo (c. 680-530 a.C.) no Fragmento 55 (Voigt). É impactante ao herói a quem os deuses dão o privilégio de ver, antes de ter morrido – antes de ter sofrido a experiência –, o mundo que aos vivos não é dado conhecer senão após a morte. Canta a ode (versos 63-67)

ἔνθα δυστάνων βροτῶν  
 ψυχὰς ἐδάη παρὰ Κωκυτοῦ ῥεέθροις,  
 οἷά τε φύλλ’ ἄνεμος  
 Ἴδας ἀνὰ μηλοβότους  
 πρῶνας ἀργηστὰς δονεῖ.

Lá, de míseros mortais  
 sombras conheceu, junto às correntes do Cócito,  
 tais quais folhas que o vento,  
 sobre os luzidios promontórios  
 do Ida, pastos de ovelhas, agita.

<sup>36</sup> “[...] poses an even greater challenge for Heracles: the recognition of the extent of his own mortality [...]”.

Dos mortos restam no Hades só “sombras” (*psykhàs*, verso 64) às margens de um de seus principais rios, o que se agita em constante movimento, e cujo nome (*Kōkytoû*, verso 64) deriva do verbo *kōkýein* (“emitir grito agudo e lamentoso”) (CHANTRAINE, 1999, p. 605).<sup>37</sup> Tétrica e desoladora, a imagem tanto mais assim se faz pelo símile segundo o qual as “sombras” são como as numerosas folhas agitadas pelo vento (*hoiá te phýll’ánemos [...] doneí*, versos 65-7). Observa Shirley D. Sullivan (1991, p. 163, tradução nossa): “Ainda reconhecidamente a pessoa, [a *psykhé*] preserva sua individualidade até certo ponto, enquanto habita o Hades. Mas deplorável é sua existência. Ela voa ao submundo, uma pálida imagem da pessoa, sem poderes, salvo pelos de mover-se e proferir gritos estrídulos, como um morcego”.<sup>38</sup>

A tristíssima existência infinda e a intangibilidade da *psykhé* no Hades, marcadas na adjetivação aos mortos e no símile: eis o que Hércules vem a conhecer pelo olhar, sublinha a forma *edáē* (verso 64) do verbo *daēnai* (“saber, conhecer, aprender”), relacionado a *didáskein* (“ensinar, dar a saber”), que desde as epopeias homéricas denota “entendimento de, familiaridade com”. Contemplando as *psykhai*, o herói vê-as, (re)conhece-as em sua realidade, e “aprende quão numerosas são, o quanto sua multidão expressa a mortalidade humana, e quão miserável é ser mortal” (CAIRNS, 2010, p. 228, tradução nossa)<sup>39</sup> – ideia cravada na expressão “miseros mortais” (*dýstánōn brotōn*, verso 63).

Ao assim revelar a concreta e desiludida realidade da morte só aos mortos de fato compreensível, o tradicional símile, a ecoar a tradicional perspectiva grega sobre a natureza humana, parece dizer a Hércules: homem que és, ao Hades descerás um dia, a despeito de teus êxitos, pois és indomável – assim foi qualificado ao adentrar o mito (versos 56-58) – só até o limite de tua mortalidade. A Hércules, frise-se, como ao bem-sucedido Hierão e a todos que ouvem a canção.

<sup>37</sup> “[...] pousser un cri aigu et plaintif [...]”.

<sup>38</sup> “Still recognizably the person, it preserves his individuality to some extent, as it dwells in Hades. But its existence is a pitiful one. It flies off to the underworld, a pale image of the person, with no powers except those of moving and of uttering shrill cries like a bat”.

<sup>39</sup> “[...] he learns how numerous they are, how their multitude expresses human mortality, and how miserable it is to be mortal”.

Dentre as “sombras”, uma se vai destacar e dialogar com Héracles, a de Meleagro, neto de Portáon, identificado, assim, pela linhagem que tradicionalmente caracteriza o status aristocrático (versos 68-84):

ταῖσιν δὲ μετέπρεπεν εἶδω-  
λον θρασυμέμονος ἐγ-  
χεσπάλου Πορθανίδα·

τὸν δ’ ὡς ἴδεν Ἀλκμή<v>ιος θαυμαστὸς ἦρωσ  
τ[ε]ύχεσι λαμπόμενον,  
νευρὰν ἐπέβασε λιγυκλαγγή κορώνας·  
χαλκεόκρανον δ’ ἔπειτ’ ἔξ  
εἴλετο ἰὸν ἀναπτύ-  
ξας φαρέτρας πῶμα· τῶι δ’ ἐναντία  
ψυχὰ προφάνη Μελεάγρου,  
καί νιν εὖ εἰδὼς προσεῖπεν·  
“υἱὲ Διὸς μεγάλου,  
στᾶθί τ’ ἐν χώραι, γελανώσας τε θυμὸν

μὴ ταῦσιον προΐει  
τραχὺν ἐκ χειρῶν ὀϊστὸν  
ψυχαῖσιν ἐπι φθιμένων·  
οὔ τοι δέος.” [...]

Entre elas, distinguia-se o espectro  
do Portanida de ânimo audaz,  
o brande-lança.

Quando o admirável herói Alcêmio o viu  
reluzindo em armas,  
encaixou nas pontas do arco a corda de claro silvar,  
e depois brônzea seta  
sacou da aljava,  
abrindo sua tampa. A ele contraposta  
surgiu a sombra de Meleagro,  
e bem sapiente lhe disse:  
“Ó filho do grande Zeus,  
fica em teu lugar e, fazendo sorrir o peito,

não envies em vão  
de tuas mãos seta cruel  
contra as sombras dos mortos:  
nada tens a temer”. [...]

Como Odisseu no célebre canto 11 da *Odisseia*, a *Nékyia*, Héracles, vivo estando, vem a conhecer o que é estar morto, porque é-lhe dada a oportunidade de ver para aprender, sem ter morrido. Nada mais contrário ao que está definido como a natureza humana. Por isso, como o herói homérico, ele é incapaz de realmente compreender o que isso significa. Provam-no suas respectivas ações: a de Héracles, armar-se para matar o morto que dele se achega; a de Odisseu, em vão tentar abraçar a mãe morta, intangível simulacro (versos 204-209):

[...] αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίζας  
μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυίης.  
τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,  
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῆ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρον  
ἔπτατ'· ἐμοὶ δ' ἄχος ὄξυ γενέσκειτο κηρόθι μᾶλλον [...]  
(ALLEN, 1975a)

[...] eu quis, após cogitar no juízo,  
pegar a alma de minha finada mãe.  
Três vezes lancei-me, e pegá-la o ânimo pedia,  
três vezes de minhas mãos, como sombra ou sonho,  
voou. No coração, minha dor fazia-se mais aguda [...]  
(HOMERO, 2018b, p. 481)

Mesmo após considerar racionalmente a ação no “juízo” (*phresi*, verso 204), nas *phrénes* que são, anota Sullivan (1991, p. 15, tradução nossa), a sede de “atividades volitivas, intelectuais e emocionais”,<sup>40</sup> cuja função principal é a deliberação, o herói busca o impossível, e sofre por isso, a indagar à mãe o porquê de ela escapar-lhe. Responde-lhe Anticleia (versos 226-221):

“ὦ μοι, τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν,  
οὔ τί σε Περσεφόνηα Διὸς θυγάτηρ ἀπαφίσκει,  
ἀλλ' αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν.  
οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,  
ἀλλὰ τὰ μὲν τε πυρὸς κρατερόν μένος αἰθομένοιο  
δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ' ὀστέα θυμὸς,  
ψυχὴ δ' ἦϋτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται”.

<sup>40</sup> “[...] volitional, intellectual, and emotional activities [...]”.

“Ai de mim, filho meu, herói em suprema desdita,  
a ti Perséfone, filha de Zeus, não está ludibriando,  
mas essa é a marca dos mortais quando alguém morre.  
Não mais os tendões seguram carnes e ossos,  
mas a eles o ímpeto superior do fogo chamejante  
subjuga, e assim que a vida deixa os ossos brancos,  
a alma, como um sonho, esvoaça e voa embora”.

O que move o diálogo na ode de Baquilides é, como na *Odisseia*, a descabida reação de Hércules ao “espectro” (*eidōlon*, versos 68-69) de Meleagro. O termo grego liga-se à imagem, à forma (*eîdos*), e agora identifica “um ser que se parece exatamente com a pessoa” (BREMNER, 1983, p. 79, tradução nossa)<sup>41</sup> – a pessoa viva, razão pela qual, ao contrário do que se dá com *psykhê*, *eidōlon* restringe-se aos mortos. O do morto do epínicio surge qual guerreiro épico, brilhando em armas, o que provoca temor em Hércules, saqueador e imbatível filho de Zeus (versos 56-58); tal reação bem se coaduna com o raro matronímico, Alcmenio (verso 71): ambos relativizam a indestrutibilidade do herói e realçam a fragilidade inerente à sua condição mortal.

A descrição de Hércules a armar-se (versos 71-75) ao avistar Meleagro (versos 60-70 e 72), feita em elevado tom épico, mas na característica formação de expressões não-homéricas baseadas na dicção modelar de Homero,<sup>42</sup> revela seu temor e explica os dizeres com que o morto abre o diálogo com o herói vivo, frente ao qual se posta sua *psykhê* (verso 77), como desta vez é referido – a “sombra” cantando a ilusória concretude do espectro luminosamente destacado pelas armas luzidias que revestem o corpo imaterial (verso 72). Não é por acaso que recebe Meleagro um adjetivo, *thrasymémnonos* (“de ânimo audaz”, verso 69), dado exclusivamente a Hércules na *Iliada* (canto V, verso 639; canto XI, verso 267); trata-se de um dos vários espelhamentos criados na canção para aproximar as figuras de Hércules e Meleagro, separados pela morte,

<sup>41</sup> “[...] a being that looks exactly like the person”.

<sup>42</sup> Ver Harvey (1957, p. 208-209), que indica serem iliádicas as expressões que descrevem Hércules a armar-se: *neurân... ligyklangê* (“corda clarissilvante”, verso 73), que lembra na *Iliada* a expressão *neurê dê még’ iakhe* (“corda que grita grandemente”, canto IV, verso 125); *khalkéokranon... iôn* (versos 73-74; “brânzea seta”, verso 74), recordando *iôs khalkobarês* (“seta pesada de bronze”, canto XV, verso 465).

mas ambos da estirpe humana, de cuja natureza compartilham, com suas fragilidades, limitações e finitude.<sup>43</sup>

Contrastante com a escuridão do Hades, a reluzente imagem de Meleagro cria um irônico efeito de *chiaroscuro*: morto, brilha como se vivo estivesse. E tanto maior é esse efeito se lembrarmos que bem atestado é isto que afirma Charles Mugler (1960, p. 40, tradução nossa): “Para os gregos, que não reconheceram senão em parte a relevância da atmosfera para a vida do homem e dos animais superiores, o elemento vital não era o ar, mas a luz. Morrer não era parar de respirar, mas de ver a luz”.<sup>44</sup> Ver a luz do sol é a expressão metafórica recorrente para o estar vivo na poesia arcaica e clássica, como revelam o Fragmento 1 (WEST, 1982) de uma elegia de Mimnermo (ativo em c. 630 a.C.), ou o monólogo de Afrodite na tragédia *Hipólito* (verso 57), de Eurípides (c. 480-406 a.C.). Meleagro não mais a contempla, mas tão impressionante é o herói que seu simulacro de guerreiro se faz brilhante e tangível; daí a reação de Hércules, tão descabida quanto a de Odisseu diante da mãe morta. Na cena mítica do epinício, é como se o herói vivo, impressionado pelo espectro que vem a si, por instantes olvidasse estar onde habitam não homens, mas tão-somente suas sombras. É como se mesmo ali o herói invencível, implacavelmente perseguido por Hera, não pudesse reagir de outro modo que não o bélico, embora no Hades já não haja espaço para a ação heroica à qual se move sem cessar e pela qual há de conquistar memória e fama que dão aos mortais a imortalidade possível. Mesmo tendo a chance de ver a morte estando vivo, contrariamente ao que está definido na natureza humana, escapa-lhe o que isso significa de fato. Tal reação diante de Meleagro denota, então, de um lado, a vivacidade impressionante e enganosa do *eidōlon*; e de outro, quão difícil é a Hércules compreender plenamente a realidade da morte que vê e conhece, mas sem tê-la sofrido, sem ter passado pela experiência diretamente.

Assim, será preciso que a “sombra” (verso 77) do morto, que tem plena consciência de sua condição, faça ver-saber-entender a Hércules que está entre mortos; ali, sua excelência bélica de nada vale. Isso porque Meleagro é “bem sábio” (*eû eidōs*, verso 78) no que tange à morte;

<sup>43</sup> Ver Ragusa (2016, p. 64) para comentário sobre o espelhamento produzido pelo adjetivo épico-homérico *thrasymémnonos*; os demais são igualmente abordados no trabalho.

<sup>44</sup> “Pour les Grecs, qui n’ont reconnu qu’en partie l’importance de l’atmosphère pour la vie de l’homme et des animaux supérieurs, l’élément vital n’était pas l’air, mais la lumière”.

é ele que detém a integral compreensão do duro aprendizado sobre a mortalidade humana, porque sofreu a experiência da morte de forma direta, sem distanciamento ou mediação, à diferença de Hércules. Claro está, como constata-se no encontro de Odisseu e Anticleia na *Odisseia*, que a oportunidade excepcional de estar no Hades vivo não basta para dar ao mortal a consciência e a funda compreensão do que é a condição humana. Tê-las-á um dia, quando se tornar sombra, espectro.

Explica-lhe, pois, a fala do sábio Meleagro (versos 79-84), reconhecendo a grandeza do herói ao qual se dirige em vocativo (“Ó filho do grande Zeus”, verso 79) que repisa sua genealogia semidivina (versos 56-58). O morto, sua *psykhé*, pede-lhe que não se mova um passo mais, que se tranquilize – este o sentido de “sorrindo no peito” (*gelanósas te thymón*, verso 80)<sup>45</sup> –, e que não atire setas contra “as sombras dos mortos” (verso 83) – *psykhaísin phthiménōn*, diz a expressão que marca duplamente a impalpabilidade de corpos que pereceram, não mais animados por sopros vitais que, libertos da forma, quais folhas esvoaçam ao vento no Hades (versos 63-67). E encerra sua fala com a afirmação que lembra a Hércules a realidade intangível dos mortos, em expressão épico-homérica:<sup>46</sup> *ou toi déos* (“nada tens a temer”, verso 84), o último termo explicitando a emoção que move o herói vivo a armar-se contra o morto. Inexiste razão para que ele tema as imateriais sombras dos mortos; suas setas vãs não podem perfurar o que de matéria se exauriu.

Que Hércules tema é irônico sinal de sua humanidade; descrito inicialmente sob o signo da indestrutibilidade e do elo com o divino (versos 56-58), o herói só o é até o limite de sua natureza mortal. Que Meleagro, morto, não o tema, por sua vez, mesmo ciente da identidade do “admirável herói” (verso 71), é reflexo do que é inerente à natureza humana, do que Zeus nela

<sup>45</sup> Esse sentido (sorrir-serenar), mais adotado nas traduções, é frisado em Maehler (2004, p. 119) e Cairns (2010, p. 231). Opta por sorrir-rir (LEFKOWITZ, 1976, p. 56).

<sup>46</sup> Ver as ocorrências na *Iliada* (canto I, verso 515; canto XII, verso 246) e na *Odisseia* (canto 5, verso 347; canto 8, verso 564).

fixou como lei: na síntese esquiliana, *páthei máthos* – “saber por ter sofrido”.<sup>47</sup>

Pode-se dizer, portanto, que o encontro escancara-lhe sua própria mortalidade, a despeito de sua potência heroica insuperável, de sorte que se converte em prenúncio de sua desdita entrelaçada – e, veremos na ode, por ele próprio! – à de Meleagro: este é o herói tragicamente morto por quem o gerou, Altaia, sem que tenha feito algo que justificasse tão horrenda ação materna; Hércules é o herói tragicamente morto pela esposa, Dejanira, irmã de Meleagro, sem que ela saiba o que faz – ela a quem desposou por ter oferecido ao morto núpcias com uma irmã, como forma de mitigar a tristeza do relato do trágico fim que tanto comove o filho de Zeus cujos olhos por primeira e única vez lacrimejam (versos 155-175).

Que ironia! E quão gritante à audiência que, imersa na tradição mítica de que extrai sua narrativa o poeta, sabe o que Hércules ainda haverá de sofrer, por consequência de ação cujo alcance, mortal que é, não pode vislumbrar em sua inteireza. Como bem afirma Lefkowitz (1969, p. 67, tradução nossa), os solenes versos 71-84, forjados em tom épico, adensam os contornos distintos não do Hércules guerreiro incomparável, mas do “visitante e aprendiz”<sup>48</sup> do Hades, contrastando-o com um Meleagro amadurecido “pelo sofrimento e pela compreensão” (LEFKOWITZ, 1969, p. 68, tradução nossa)<sup>49</sup> de que está privado o herói vivo, por sua natureza humana à qual é inerente a limitação do conhecimento só alcançável pelo sofrimento. Há de alcançá-lo, um dia, sabe bem a audiência; há de ver-se como agora vê, compassivo, a sombra do “mortal sofredor” (*talapenthéos... phōtós*, versos 157-158) que outrora, como mostra seu simulacro, fora herói de símil grandeza. Em sua

<sup>47</sup> Noutra leitura, poderia ser que Hércules, como *nēpios* (“tolo”), estivesse a se mostrar incapaz de projetar ou antecipar, pela razão e prudência, o mal que lança sobre si, ecoando assim o tema épico-homérico dado na formulação aforística *rhekthèn nēpios égnō*, “o tolo reconhece o já feito” (HOMERO, 2018a, p. 484), na *Iliada* proferida por Menelau no canto XVIII (verso 32), diante do jovem guerreiro Euforbo que o exorta a abandonar aos troianos o cadáver de Pátroclo, e que acaba morto pelo Atrida. A formulação se repete na *Iliada* (Aquiles a Eneias, canto XX, verso 198), e ressoa em Hesíodo (*Trabalhos e dias*, verso 218), na fala sábia de sua *persona* sobre a justiça, dita a Perses: *pathōn dé te nēpios égnō*, “após sofrer o tolo aprende” (HESÍODO, 2013, p. 45). No entanto, no relato mítico do *Epínicio 5* e no quadro mais largo da canção, na sua linguagem e no modo como Baquilides constrói o encontro de Meleagro e Hércules no Hades, não creio ser adequada tal leitura.

<sup>48</sup> “[...] visitor and learner [...]”.

<sup>49</sup> “[...] from suffering and understanding [...]”.



excepcional canção, Baquilides canta, a um só tempo, o herói que entende plenamente, e aquele que, como diz Leshner (2009, p. 19, tradução nossa), falha “em apreender todo o significado dos eventos que sucedem em seu entorno”,<sup>50</sup> um dos temas que tratam do limitado conhecimento humano na poesia grega arcaica desde Homero, em que é frequente – tanto quanto o é a falha humana de Hércules e de todos os seres mortais.

## Referências

- ALLEN, Thomas W. (ed.). *Homeri Opera: Odysseae I-XII*. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1975a. t. III.
- ALLEN, Thomas W. (ed.). *Homeri Opera: Odysseae XIII-XXIV*. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1975b. t. IV.
- BREMMER, Jan. *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton: University Press, 1983. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780691219356>.
- CAIRNS, Douglas L. (introd., ed., coment.). *Bacchylides: Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Cambridge: Francis Cairns, 2010.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- CLAY, Jenny S. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: University Press, 2003.
- DICKIE, Matthew W. On the Meaning of Ἐφήμερος. *Illinois Classical Studies*, [s. l.], v. 1, p. 7-14, 1976.
- FEARN, David. Bacchylidean Myths. In: AGÓCS, Peter et al. (ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: University Press, 2012. p. 321-343. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139017626.021>.
- FRAENKEL, Eduard. (ed., coment.). *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press, 1982. v. II: Commentary on 1-1055.
- FRÄNKEL, Hermann. Man's “Ephemeros” Nature According to Pindar and Others. *Transactions of the American Philological Association*, [s. l.], v. 77, p. 131-145, 1946. DOI: <https://doi.org/10.2307/283450>.
- HARVEY, Anthony. E. Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry. *Classical Quarterly*, Cambridge (UK), v. 7, n. 3/4, p. 206-223, jul./out. 1957. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009838800015287>.

<sup>50</sup> “[...] to grasp the full significance of the events taking place around them”.

HERINGTON, John. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.

HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Sesi: Ubu Editora, 2018a.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Sesi: Ubu Editora, 2018b.

LEFKOWITZ, Mary R. Bacchylides' *Ode 5: Imitation and Originality*. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge (M), v. 73, p. 45-96, 1969. DOI: <https://doi.org/10.2307/311148>.

LEFKOWITZ, Mary R. *The Victory Ode: an Introduction*. New Jersey: Noyes, 1976.

LESHER, James H. Archaic Knowledge. In: WIANS, William. (ed.). *Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature*. New York: Sunny Press, 2009. p. 13-28.

LESHER, James H. Early Interest in Knowledge. In: LONG, Anthony A. (ed.). *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. Cambridge: University Press, 1999. p. 225-249. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521441226.011>.

MACLACHLAN, Bonnie. *The Age of Grace: Charis in Early Greek poetry*. Princeton: University Press, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400863358>.

MAEHLER, Herwig. (ed.). *Bacchylides. Carmina cum Fragmentis*. 11. ed. Munich, Leipzig: K. G. Saur, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110977332>.

MAEHLER, Herwig. (ed., coment.). *Bacchylides. A Selection*. Cambridge (UK): University Press, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511802386>.

MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. (ed.). *Homeri Opera: Iliadis Libros XIII-XXIV*. 3. ed. Oxford: Clarendon, 1920. t. II.

MUGLER, Charles. La Lumière et la Vision dans la Poésie Grecque. *Revue des Études Grecques*, Paris, v. 73, n. 344/346, p. 40-72, jan./jul. 1960. DOI: <https://doi.org/10.3406/reg.1960.3598>.

PAGE, Denys L. (ed.). *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon, 1962.

RAGUSA, Giuliana. (org., trad.). *Lira Grega*. Antologia de Poesia Arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

RAGUSA, Giuliana. De Brotos, Vergôntas e que tais: a Imagem de Meleagro no *Epinício 5*, de Baquilides. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 60, p. 63-83, jan./jun. 2016. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.62486>.

SULLIVAN, Shirley D. The Wider Meaning of *Psyche* in Pindar and Bacchylides. *Studi Italiani di Filologia Classica*, Florença, v. 9, n. 2, p. 163-183, 1991.

WEST, Martin L. (ed., coment.). *Hesiod, Works and Days*. Oxford: Clarendon, 1982.

WIANS, William. The *Agamemnon* and Human Knowledge. In: WIANS, William. (ed.). *Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature*. New York: Sunny Press, 2009. p. 181-198.



## Na mesa gordurenta das orgias: Alberto de Oliveira, poeta realista?

### *At the Greasy Table of Orgies: Alberto de Oliveira, Realist Poet?*

Gabriel Esteves

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina/Brasil

[gabrielesteves@gmail.com](mailto:gabrielesteves@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

Leandro Scarabelot

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina/Brasil

[leandro-scarabelot@hotmail.com](mailto:leandro-scarabelot@hotmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-4151-4924>

Alckmar Luiz dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina/Brasil

[alckmar@gmail.com](mailto:alckmar@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-7896-0103>

**Resumo:** Este artigo possui dois objetivos. Primeiro, queremos dar a conhecer um conjunto pequeno, mas importante, ainda inédito em livro, de poemas publicados por Alberto de Oliveira em alguns jornais com os quais colaborou entre 1877 e 1878 (*O mequetrefe*, *Comédia popular*, *Diário do Rio de Janeiro*), pouco antes que suas *Canções românticas* (1878) viessem a lume. Esses poemas revelam uma face não muito conhecida do poeta, ainda muito pouco estudada, e que não se reduz nem à do romântico tardio, nem à do parnasiano impassível. Em segundo lugar, queremos mostrar como esse conjunto de poemas pode nos ajudar a compreender o ambiente multifacetado em que o jovem Alberto de Oliveira iniciou sua carreira e fornecer evidências de que transitava entre as antagônicas fileiras da nova e da velha musa.

**Palavras-chave:** Alberto de Oliveira; Realismo; Romantismo; Parnasianismo; história literária.

**Abstract:** This article has two purposes. First, we want to present a small but important set, still unpublished in book, of poems published by Alberto de Oliveira in some newspapers with which he collaborated between 1877 and 1878 (*O Mequetrefe*, *Comédia Popular*,

*Diário do Rio de Janeiro*), shortly before his *Canções românticas* (1878) appeared. These poems reveal a face not well known of the poet, still very little studied, and which is neither reduced to that of the late Romantic nor that of the impassive Parnassian. Secondly, we want to show how this set of poems can help us understand the multifaceted environment in which the young Alberto de Oliveira began his career and provide evidence that he moved between the antagonistic ranks of the new and the old muse.

**Keywords:** Alberto de Oliveira; Realism; Romanticism; Parnassianism; Literary History.

## Introdução

Quando, em 1878, estoura a Guerra do Parnaso nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, Alberto de Oliveira, que ainda no mesmo ano publicaria suas *Canções Românticas*, parece tomar o partido da musa do ideal, antirrealista. Escondido sob o pseudônimo “Lírio Branco”, publica um longo poema intitulado “Musa romântica”, no qual acusa a nova geração, “filha do pecado”, de renegar a Deus, dar braços à luxúria, à libertinagem e, enfim, de macular o seio da velha musa – “a sempiterna! a angélica! a divina!” – com “jatos de *vermouth* e nódoas de cerveja”. Ele se opõe, em suma, à “doutrina imoral” do “torpe Realismo” e dá toda a impressão de se associar aos defensores da musa romântica, como sugere o título do poema:

[...]  
 Proclamam-te uma dengue e pífia aventureira  
 Avelhantada, crua e cheia de histerismo;  
 E querem te arrastar às chamas da fogueira  
 Em nome, virgem santa! ó doce companheira,  
 Da doutrina imoral, do torpe Realismo!

[...]  
 Eleva-te! alucina! ascende à luz etérea,  
 Onde não vê-se a lama e nem a magra Impéria  
 Rebola o sensualismo à voz dos D. Juans!

[...]  
 (LÍRIO BRANCO, 1878, p. 3)

Mais de quarenta anos depois, contudo, em uma entrevista concedida a Américo Facó em 1923, Alberto confessa que, naqueles primeiros momentos, não foi um entusiasmado defensor do Romantismo, mas um partidário da reação antirromântica. Pode ser que o escritor maduro da

entrevista, já alçado a modelo incontestado do Parnasianismo, tenha se envergonhado da atuação possivelmente retrógrada da juventude e varrido seus resquícios para baixo do tapete – as *Canções românticas*, vale lembrar, não foram incluídas nas quatro séries das *Poesias* que ele organizou em princípios do século XX (Cf. VERÍSSIMO, 1907, p. 136). Perguntado se haviam, ele e os colegas de juventude, combatido a geração anterior, Alberto não hesita em responder que sim:

— Combatemos. Entre 1880 e 1881 fizemos no *Diário do Rio de Janeiro* a guerra do parnaso. Aí, acompanhando a reação, publiquei 10 ou 12 trabalhos assinados Lírio Branco e Atta Troll [...]. Foi uma reação inevitável. Os nossos românticos eram modelos de inesgotáveis lacrimosas. Mal cuidaram da forma e do verso. A reação foi também contra o relaxamento de linguagem que enfeara a poesia da época [...]. Como lhe disse, combatemos principalmente o tom lacrimoso, o pieguismo sentimental. (MORAIS NETO, 1942, p. 122)

Ora, como conciliar essa confissão tardia com o que publicou em jornais o Alberto de 1878, esse poeta que Alfredo Bosi (1986, p. 247) chegou a chamar de “romântico retardatário”? Então, o cantor das *Canções românticas*, o Lírio Branco que delatava o “torpe Realismo” e incensava Atala, Ceci, Marília, pugnava pelo sepultamento da musa romântica? É difícil acreditar. Contudo, quem põe os olhos em alguns poemas daquele livro pode enxergar o continuador (e, em parte, renovador) da velha escola ou, quando muito, aquela “alguma coisa flutuante e indecisa” mencionada por Machado de Assis no prefácio à obra seguinte, *Meridionais* (1884).

De fato, àquela altura, início de sua obra poética, se Alberto de Oliveira ainda dialogava com o Romantismo, também já inspirava os ares do Parnasianismo francês. Além disso, parecia flertar com algo que, mais tarde, seria o Simbolismo, e não deixava de propagar certo Realismo poético que, paradoxalmente, parecia combater na Guerra do Parnaso. É exatamente essa multiplicidade de poéticas do início de sua obra que se pode ver nos poemas inéditos abaixo apresentados e analisados. Comparados aos que publicou nos livros aos quais deu seu *imprimatur*, pode-se perceber que tal ecletismo foi, de certo modo, escamoteado por ele próprio e também pela maioria da crítica.

No que se refere especificamente ao Realismo, onde estaria o poeta combativo que participou da reação antirromântica em 1870? Para conhecê-

lo integralmente, é forçoso deixar de lado os livros e se voltar para os jornais, ambiente original da nova escola, pois a maior parte dos versos de nuance realista que neles publicou Alberto, naquele período, nunca foi compilada.

Entre 1877 e 1878, ainda antes da Guerra, Alberto de Oliveira publicou pelo menos seis poemas que acompanham mais ou menos de perto as propostas da nova estética realista: de um lado, “O Caixeiro”, “Rosa”, assinados como “Atta-Troll”; de outro, “Ignoto deo”, “Às feras”, “Meu ideal” e “Aparições”, todos levando o *nom de plume* do poeta. Inéditos em livro, esses poemas revelam uma faceta pouco conhecida de Alberto: nem a do romântico retardatário, nem a do parnasiano impassível, mas a do poeta influenciado pelo Realismo.<sup>1</sup>

Na primeira parte deste trabalho exporemos, então, um pequeno panorama histórico do ambiente literário que deu origem à querela romântico-realista na poesia brasileira, cuja manifestação mais sintomática foi o rebentar da Guerra do Parnaso em 1878. Esses seis poemas de Alberto de Oliveira acima mencionados não se inserem diretamente na Guerra, mas são, como logo se verá, reflexo imediato desse momento de crescente tensão entre românticos e realistas, motivo pelo qual devem ser entendidos no contexto da vida literária dos anos 70. Adicionalmente, trazem à tona o aspecto hesitante do poeta, oscilando entre Romantismo e Realismo, a que se poderia acrescentar também Simbolismo e, evidentemente, Parnasianismo. Nos limites deste trabalho, nos contentaremos em estudar mais de perto os poemas de dicção realista; os que se aproximam do Simbolismo ficam para o futuro. Feito esse panorama histórico, passaremos, numa segunda parte, à análise formal e temática dos poemas selecionados, relacionando-os a outras obras daquele período.

## Panorama histórico

A poesia de reação ao Romantismo, escreve Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 164), “quando aqui começou a ser feita, levantou um lábaro único, o do Realismo”, e somente depois, prossegue ele, é que se falou em poesia *socialista*, somando-se a estas, por volta de 1870, a poesia *científica e/ou filosófica* de Sílvio Romero, Isidoro Martins Júnior e outros.

---

<sup>1</sup> Vamos analisar em outro trabalho os inéditos em livro, também publicados nesse período, em que não sobressaem elementos realistas evidentes.

Para que se tenha uma visão mais abrangente do que estava em jogo na querela entre realistas e românticos brasileiros durante a década de 1870 e que culminou na Guerra do Parnaso em 1878, é preciso lembrar que foi nessa década que surgiu o Partido Republicano; que se acentuaram as lutas abolicionistas que culminaram na Lei do Ventre Livre; e que começaram a se espalhar pelo Brasil as “ideias modernas”, para usar a expressão de José Veríssimo (1963, p. 253) – isto é, as ideias científicas e filosóficas de Darwin, Haeckel, Spencer, Taine e outros.<sup>2</sup> Sendo assim, é válido mencionar que a diatribe entre realistas e românticos não era puramente estética, mera luta da *observação objetiva* contra o *sentimentalismo piegas*, mas também político-ideológica, posto que os novos ideais que então surgiam foram adotados pelos bardos antirromânticos dentro e fora do campo literário. É o que podemos perceber no comentário de Maria Amália Vaz de Carvalho (1878, p. 1, grifos da autora):

Hoje já se não pergunta se somos amigos ou inimigos, liberais ou conservadores, ultramontanos ou maçons, quer-se saber a que escolas [*sic*] pertencemos, *idealista* ou *realista*. Não há fugir. Todos que tiverem ideias de seus avós passam a ser *idealistas*, todos os que têm ideias avançadas a *realistas*. Conservador-*idealista*, liberais-*pene-realistas*, republicanos-*realistas*, público e raso.

Embora a disputa se torne mais acirrada apenas no final da década de 1870, vale lembrar que, desde o final de 1860, o lirismo sentimental, chamado então de “piegas ou de choramingas” (OLIVEIRA, 1916, p. 123), e algumas formas de composição já estavam em decadência. O próprio Alberto de Oliveira, numa conferência de 1913, menciona que o que teria levado os poetas brasileiros ao “Culto da Forma” fora “a lassidão do Romantismo ou a repetição enfadonha de seus temas e descurada execução destes” (OLIVEIRA, 1916, p. 121). “Resulta daí”, ele explica, “volvido o tempo, um como cansaço ou enfado de ouvidos e olhos pela repetição do mesmo som e vista das mesmas cousas. Foi o que nos últimos anos ocorreu com a escola romântica” (OLIVEIRA, 1916, p. 121).

João Pacheco (1967, p. 13) coloca a questão de forma um pouco mais detalhada:

---

<sup>2</sup> Cf. PACHECO, 1967, p. 7-15.



Os processos românticos, já na prosa, já no verso, estavam esgotados. O sentimentalismo excessivo, que chegava por vezes ao pieguismo vulgar, o predomínio da imaginação, o subjetivismo avassalador, o transbordamento do eu, cansavam. Os temas se repetiam, a linguagem se descuidava, as concepções se tornavam convencionais. O emprego preferencial de alguns metros acabara por enfarar. Não menos enfadava a predileção por determinadas formas de composição, que ficaram por demais batidas. Causa de enfado era também a repetição constante do ritmo. Desgostava ainda o uso de metáforas e imagens que se haviam transformado em domínio comum. Enfim, o Romantismo havia perdido a seiva e exauria-se na imitação.

Assim, na medida em que a escola romântica se tornava mais repetitiva e menos expressiva, explica Alberto de Oliveira (1916) na mencionada conferência, também se tornava necessária uma reação, a qual, segundo o poeta, teria aparecido primeiramente em Portugal a partir da questão “do Bom Senso e do Bom Gosto”, ocorrida por volta de 1865. Embora não concorde com a influência direta da Questão Coimbrã (Cf. RAMOS, 1979, p. 166), Péricles Ramos (1979) é da mesma opinião no que tange à exaustão do lirismo. Mesmo para os *condoreiros*, explica o autor,

o lirismo subjetivo não importava tanto quanto a poesia das ideias políticas, democráticas, a crença em ideais alevantados como a República, o abolicionismo, o valor da justiça e do direito, a crença na instrução e outros pontos que mais tarde constituiriam a “poesia socialista” de reação ao Romantismo: mas já se entendia como Romantismo somente o lirismo piegas à Lamartine, o exagerado sentimentalismo, ou a “sentimentabilidade” (*sic*) a que se referia nos começos do século o velho José Bonifácio. (RAMOS, 1979, p. 79-80)

Sendo assim, Valentim Magalhães (1896, p. 55) tem razão quando afirma que a *musa cívica* ou *escola do chagal*, como chama o movimento de reação ao Romantismo, seria ela mesma uma variante do condoreirismo, “com mais ideias e menos zabumbas”. Péricles Eugênio, concordando com Valentim Magalhães, explica que a distinção entre a poesia social romântica e a antirromântica é “o simples estilo, que na segunda perde as hipérboles, é pouco inflamada, baixa à terra” (RAMOS, 1979, p. 165). Os socialistas antirromânticos, prossegue ele, “possuíam expressão que não magnificava o homem, nem o tornava uma força da natureza, mas limitava-se pedestremente a ser precisa, com conceito diverso do modo de dizer e forma diferente” (RAMOS, 1979, p. 165-166).

Mas quais seriam, em linhas gerais, as características presentes nos poetas daquele momento? Segundo Alberto de Oliveira (1916, p. 122, grifos do autor), a reação contra os românticos, “pode-se gramaticalmente dizer, começou por uma simples substituição de pronomes pessoais: em vez dos da 1.<sup>a</sup> pessoa, os da 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup>, em vez de – *eu* –; – *vós* e *eles*”; outra delas teria sido na forma de retratar a mulher: dá-se adeus aos anjos, às fadas, às sílfides ou, para resumir tudo na expressão de Carvalho Júnior (citada pelo poeta-conferencista), abandonam-se as “‘virgens cloróticas’ de tez pálida e fundas olheiras, as ‘belezas de missal’ líricas e vaporosas” para dar lugar à mulher “bem nutrida e forte”, ou, como fez Raimundo Correia, à “beleza pagã de formas inteiramente nuas” (OLIVEIRA, 1916, p. 123).

João Pacheco (1967) também aponta algumas das características presentes nos novos bardos. Segundo ele, nota-se que, em alguns poetas de então, o torneio do verso passa a ser “mais torturado, mais artístico o emprego do cavalgamento, o senso do plástico e do escultural se evidencia” (PACHECO, 1967, p. 28); os instintos, que “irrompem à tona da sensibilidade, tornam-se elementos de emoção poética” (PACHECO, 1967, p. 28); além dos fortes efeitos obtidos por meio do uso dos substantivos e adjetivos proparoxítonos, tanto no meio, quanto no final do verso. Algumas dessas características foram ironizadas no poema “Modelo da escola realista”, de D. Filho (pseudônimo de Demerval J. Fonseca), e por isso vem a calhar torná-lo exemplo conciso (e caricatural, o que tem seu valor) do que se pretendia, no limite, obter com a reforma poética:

– Histéricas, anêmicas, pálidas, cloróticas,  
vesgas e nervosas, flácidas, magnéticas,  
infectas, risíveis, ebúrneas, caquéticas;  
filtros, substâncias, e cousas mil narcóticas;

pústulas e chagas; e intenções eróticas;  
deusas varonis; escravas feias, éticas;  
quadris desenvolvidos; frases ultra-céticas;  
O Belo e a Razão, e coisas estrambóticas;

depois os infalíveis, os *hórridos chacais*,  
os *lobos do infinito*, e assim outros que tais,  
todos já dispostos em combinada lista;

esdrúxulos à farta, até não caber mais,  
e só adjetivos, *reais* e *irreais*:  
– eis o *savoir faire* da escola realista!  
(FONSECA, 1878, p. 9, grifos do autor)

João Pacheco (1967, p. 23-24), menos cômico e mais prosaico, assim sintetiza as características compartilhadas pelos novos bardos:

a procura da objetividade, a preocupação social, a reflexão filosófica, a abominação da melancolia, o ardor carnal, a crença na razão, o amor da liberdade, maior polimento da linguagem, elocução tersa, a veneração dos mesmos deuses, sobretudo Baudelaire, Sully Prudhomme, Mme Ackermann, que gozam então de grande voga e em cujos altares queimam incenso os vates brasileiros. A essas influências justapõe-se a dos portugueses Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Teófilo Braga.

Por fim, há ainda outro fator de capital importância para a formação da Guerra do Parnaso: o lançamento d'*O primo Basílio*, de Eça de Queirós, que chega ao Brasil ainda no início de 1878. O livro obteve tamanho sucesso que chegou a ser comparado com a febre amarela e deu origem ao fenômeno conhecido como “basilismo” (Cf. FRANCHETTI, 2013). Ninguém se abstinha de dar uma opinião sobre o livro, seja contra ou a favor. Sua importância na Guerra é atestada pelo primeiro poema da Guerra do Parnaso, aparecido em 8 de maio de 1878 no *Diário do Rio de Janeiro*, assinado por Três Estrelas do Cruzeiro, que iniciava da seguinte forma:

Poetas da Pauliceia,  
A musa da Nova-Ideia  
Tem tomado surra feia.  
Que praga!  
Se lhe não trazeis auxílio,  
A escola que fez *Basílio*  
E que baniu o idílio  
Naufraga.

(TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO, 1878, p. 2)

Mas nada dura para sempre. Se inicialmente as energias estavam voltadas para essas correntes, com o passar do tempo, explica Valentim Magalhães (1896, p. 57), o Parnasianismo foi se insinuando e conquistando “os *chacalistas*, os *cientistas* [sic], os *beaudelaireanistas* [sic], os *positivistas* e os *realistas*”. Sílvio Romero (1905) expressa a mesma opinião. Para ele, o *segundo* movimento de reação contra o Romantismo, que ele chama de escola “realístico-social” e Valentim Magalhães de *escola do chacal*, teria

sido “uma verdadeira transição para o Parnasianismo”, visto que “quase todos os poetas deste último sistema, antes de se dedicarem ao culto exagerado da forma, tinham vibrado o alaúde revolucionário, ou tinham pedido aos processos da pura observação as inspirações para seus quadros” (ROMERO, 1905, p. 165).

A partir daí, a história não interessa diretamente ao desenvolvimento deste texto. Voltemo-nos, então, para os poemas do jovem Alberto.

### **Análise dos poemas**

Primeiro, evidenciemos as hesitações do poeta. “O caixeiro” e “Rosa”, ambos assinados como Atta-Troll,<sup>3</sup> são as composições mais propriamente realistas do *corpus* selecionado, embora o pseudônimo seja irônico ou paradoxal, pois “Atta Troll” é o título de um poema do romântico (!) Heinrich Heine. Os outros quatro poemas estudados não são, tanto no âmbito formal, quanto temático, ostensiva e claramente ligados à nova escola. A atmosfera realista dessas composições se faz sentir, sobretudo, pelo respingar eventual de alguns vocábulos prosaicos ou sensuais a que Machado de Assis parece querer aludir quando, no artigo *A nova geração*, argumenta que as *Canções românticas* são marcadas por certa indecisão de estilo, por uma sugestão descuidada de novidade, já que o mesmo gotejamento de expressões “realistas” ocorreria em poemas como “Na alameda”, “Tarde romântica” e “Interior”. A bem da verdade, este último tem traços evidentemente realistas apenas na última estrofe; nas anteriores, ainda há elementos evidentemente românticos, especialmente no cenário e nas figuras humanas. Quanto aos dois outros, estão mais próximos de um paisagismo pictórico que será importante na poética parnasiana brasileira. Machado, com acerto, não admite que Alberto possa ser classificado como poeta realista (Cf. MACHADO DE ASSIS, 1994 [1879], n. p.), preferindo descrever sua oscilação estilística como reflexo de um período transitório.

Detenhamo-nos, por ora, nas quatro composições que Alberto de Oliveira assinou com o próprio nome e posterguemos a leitura de “O caixeiro” e “Rosa” para um segundo momento.

---

<sup>3</sup> O limite de palavras definido pela revista impede que aqui reproduzamos estes dois poemas. Expusemo-los, pois, como imagens. O leitor os encontrará integralmente transcritos em nossa Biblioteca Digital (2021).

### Primeiro bloco – poemas assinados por Alberto de Oliveira

Leiamos, primeiro, dois dos poemas selecionados, “Ignoto deo” e “Às feras” – aquele publicado n’*O mequetrefe* (1878d), este, na *Comédia popular* (1878b). Como não é difícil constatar, ambos possuem semelhanças estilísticas:

#### **Ignoto deo**

Hei de esmagar as criações enormes  
Que no teu ventre, Amor, diário geras;  
As hienas, os monstros, as panteras  
Esfomeadas, lúbricas, disformes!

Hei de abafar-te o ímpeto fremente  
Com que me arrastas, e tremendo imperas;  
Hei de, a punhal, no baile florescente  
Ferir o seio branco das Quimeras!

Da tua aljava arrancarei as setas,  
Com que feres até no próprio inferno,  
Com que feriste os santos e os profetas;

E ó vencido heroico e sempiterno,  
Hás de ir pedir, errando entre os planetas,  
Tua exoneração ao Padre-Eterno!  
(OLIVEIRA, 1878d, p. 3)

\*\*\*

#### **Às feras!**

(A Artur Barreiros)

No circo das Paixões, que assaltam o viver,  
– Frágil gladiador – tu foste me lançar,  
E eu vivo noite e dia um monstro a combater,  
Sem curvá-lo a meus pés, sem o poder domar.

Eu sei que desta luta um dia hei de cansar;  
Eu sei que às garras vis do monstro hei de morrer;  
Mas nunca me verás fugir ou recuar,  
Ó coração de abutre, ó pálida mulher!

A fera que me deste, horrenda, bestial,  
Inconcebível quase, lúbrica, disforme,  
Tem no ventre de lobo a fome de um chacal;

Porém eu tremo só em frente do meu mal;  
Por ver que este monstro há vindo desconforme  
Dos seios de tua alma, ó lírio virginal!  
(OLIVEIRA, 1878b, p. 3)

Vale a pena discutir brevemente o título de um poema e a dedicatória de outro. *Ignoto deo* é uma expressão latina, facilmente entendida como a um *deus desconhecido* ou ao *deus desconhecido*, mencionado no Novo Testamento. Ademais, além de presente em sermões de Vieira, aparece na obra de alguns poetas portugueses, como o romântico Almeida Garrett e o realista Antero de Quental. De qual dos dois poetas se aproximaria mais o soneto de Alberto de Oliveira? Não do poeta romântico, que afirma “Creio em ti, Deus: a fé viva/De minha alma a ti se eleva”, versos do poema justamente intitulado “Ignoto deo”, de *Folhas caídas* (1853). Certamente está bem mais próximo do líder dos realistas na Questão Coimbrã, em que o Deus desconhecido se transforma num “Deus distante”, como aparece no segundo soneto de “Tese e antítese”, publicado em *Odes modernas* (1865). Vale dizer que Antero é dos poucos poetas portugueses do século XIX a aparecerem em epígrafe de versos publicados por Alberto de Oliveira. Quanto ao segundo poema, a dedicatória a Artur Barreiros é elucidativa do grupo literário a que se queria filiar seu autor. Barreiros, morto prematuramente aos vinte e nove anos, foi jornalista, crítico e poeta bissexto muito próximo aos jovens da geração antirromântica.

Voltando aos versos, a primeira característica formal que salta aos olhos quando lemos essas duas composições é o fato de ambas serem sonetos, forma fixa em que eram pobres os românticos, e que foi recuperada pelos primeiros poetas realistas de inspiração baudelairiana, sendo mais tarde incorporada ao repertório parnasiano (Cf. CANDIDO, 1989, p. 37).

“Às feras” é escrita em alexandrinos clássicos,<sup>4</sup> metro raríssimo no Romantismo brasileiro, que vinha sendo introduzido pelos poetas da nova geração e seria, como o soneto, aprimorado pelos parnasianos:

4 Excetuando-se o décimo verso, que não faz a requerida sinalefa entre a sexta e a sétima sílaba. Este deslize, no entanto, é explicável. Na mencionada entrevista a Américo Facó,

Na melhoria da forma poética, no que prende com a versificação e gêneros de composição, devo assinalar de parte dos parnasianos a correção do alexandrino, restituído ao modelo clássico francês, correção desde 1858 e 64 iniciada por Teixeira de Mello e Machado de Assis [...]. O alexandrino, planta exótica, já no Romantismo de Portugal tão bem cuidado das mãos de Castilho, a custo entre nós se apurava, bamboando-se desacolchetado nos hemistíquios, não parecendo um verso único, senão parêla mal jungida e rebelde. (OLIVEIRA, 1916, p. 125)

A segunda característica que salta aos olhos é a presença das feras da tradição sensual-realista brasileira, tendência que Antonio Candido (1989, p. 30) julgava “própria do nosso Realismo Poético”, mas que também aparece com nitidez n’*A morte de D. João* (1874), de Guerra junqueiro:

Trazemos dentro em nós hediondos animais:  
As pombas da luxúria, as rábidas panteras  
E vampiros, reptis e sonhos e chacais,  
Brilhantes como a luz, tenazes como as heras.  
(JUNQUEIRO, 1874, p. 142)

Como destacou Péricles Ramos (1965) na introdução à sua antologia de *Poesia simbolista*, essa estratégia de descrever desejos eróticos como animais (violentos, de praxe) foi moda entre vários poetas da nova geração e uma de suas características mais emblemáticas: Carvalho Júnior fala em “lúbricas jumentas”, Teófilo Dias em “cães de caça”, Wenceslau de Queirós em “leões”, Raimundo Correia em “lobos esfaimados”, Fontoura Xavier em “tântalo faminto” etc. (Cf. RAMOS, 1965, p. 13).

Glória Carneiro do Amaral, em *Aclimatando Baudelaire* (1996, p. 52), esclarece que a origem desse sensualismo bestialógico se deve à imitação transviada do autor das *Flores do mal*, por aqui lido, em fins da década de 70 do século XIX, “como poeta realista e satânico”. A esse respeito, Antonio Candido (1989, p. 30) confirma se tratar de uma “extrapolação do modelo baudelairiano”. Com efeito, o exemplo primitivo dessa animalização dos desejos está na obra de Baudelaire, que compara seus vícios a uma miríade

---

Alberto de Oliveira menciona que havia sido Fontoura Xavier quem corrigira os versos das *Canções românticas*, pois na época ainda não lia os tratados de metrificação e fazia seus versos “de ouvido” (MORAIS NETO, 1942, p. 122).

de animais e sintetiza quase todo o bestiário de nossa poética realista em uma única estrofe (Cf. BAUDELAIRE, 1857, p. 6).

Antonio Candido (1989, p. 26) afirma que o tom inicial da influência baudelairiana no Brasil se deu em torno de “satanismo atenuado e sexualidade acentuada”, e Alfredo Bosi (1986, p. 246) complementa: é desse “Baudelaire treslido” que decorre o “primeiro veio realista-parnasiano entre nós”. Quanto a esse ponto, pois, não há equívoco: à força de acompanhar a renovação literária da época, de se apropriar dos meios expressivos legitimados pelos contemporâneos, Alberto também lançou mão de um bestiário sensual, baudelairiano, e vazou seus dois sonetos no vocabulário da geração realista. Em “Ignoto deo”, ele fala em hienas e panteras “esfomeadas, lúbricas, disformes” gestadas no ventre do Amor, metáfora bastante naturalista de seu desejo, aquele “ímpeto fremente” que o poeta quer sufocar. Em “Às feras”, representa a si próprio como “frágil gladiador” atirado, justamente, “às feras” no “circo das paixões”, onde vive a combater o monstro (seu desejo) que uma mulher (com “coração de abutre”) lhe inculcou, fera “horrenda, bestial”, também “lúbrica” e “disforme” como as hienas e panteras do poema anterior e que, perigosíssima, “tem no ventre de lobo a fome de um chacal”.

Essa correspondência nas esferas vocabular e formal certamente não significa filiação completa à doutrina realista, nem à sensualidade da poesia de Baudelaire, mas não deixa de expressar certo diálogo com ambas. Não há, no primeiro soneto, convivência com as feras e com o deus pagão que as gera (Amor, exonerado ao fim do poema pelo Deus cristão), mas repressão dos desejos e consagração à pureza. Alberto quer assumir o papel do “domador de feras” descrito por Junqueiro, “ferir o seio branco das Quimeras” e se libertar dos vícios que o atormentam; quer se colocar antes como o “sábio varonil de instintos ideais”, *vale dizer ideais religiosos*, do que como um partidário da priapesca poética de Carvalho Júnior, Teófilo Dias e outros poetas que alimentam seus vícios ferinos, não os fustigam. Já no segundo soneto, isso parece ocorrer de algum modo. Há rendição à lubricidade, metaforizada em besta selvagem a que o eu-poético se rende, não sem insinuar algum prazer perverso pela perdição a que se entrega. Afinal, é perdição a que ele não vai conseguir escapar, de que possivelmente não deseja escapar, como insinua no segundo quarteto. Assim, os sonetos “Ignoto deo” e “Às feras” mostram uma dissonância na poética de Alberto. Se estão ambos ligados à nova geração pela forma e pelo vocabulário, o primeiro não o está devido ao apelo à idealidade religiosa por meio da qual o eu-poético pretende refrear seus instintos. A ele pode ser atribuída a



mesma descrição que a *Comédia popular* publicou a respeito d’*A musa do passado*, de Múcio Teixeira: poema “lírico na essência e realista na forma” (NOTAS, 1878, p. 5). No segundo soneto, contudo, a inspiração da poética baudelairiana é evidente.<sup>5</sup> Tomados em conjunto (e mesmo acrescidos dos outros inéditos que aqui analisamos), os poemas dão prova de um hibridismo entre as escolas realista e idealista.

Passemos, agora, ao poema “Meu ideal”, publicado n’*O mequetrefe*. Esse soneto se destaca pela quantidade de expressões realistas com que Alberto, embora renegando, ilustra o estilo de vida sensual daqueles que vão à “mesa gordurenta das orgias” buscar “devassas belezas palpitantes”. Vejamo-lo integralmente:

### **Meu ideal**

A G. Fontoura

Outros vão procurar nos restaurantes  
Pelo ardente “cognac” embriagadas,  
Suas brancas Ofélias desmaiadas,  
As devassas belezas palpitantes.

Pela boca dos cálices brilhantes  
Se despenham as grossas gargalhadas,  
E a inspiração dos pálidos amantes  
Rebenta das garrafas destapadas.

Eu não! Nunca rocei com o cotovelo  
Na mesa gordurenta das orgias,  
Nem com os pés do deboche no escabelo;

– Amo a perna que esconde o tornozelo,  
E as espáduas que tremem alvadias  
Ao contato de um grampo de cabelo.  
(OLIVEIRA, 1878e, p. 1)

Ora, poder-se-ia argumentar que todo esse vocabulário de lupanar já estava há muito tempo empregado pelos românticos byronianos da Academia de São Paulo. É verdade, mas a expressão erótica do Romantismo foi de tal

<sup>5</sup> Há outras composições em que Alberto também se mostra baudelairiano. Exemplo é “Tenebrosa”, obra em que o poeta chega a citar uma *Negra flor do mal* (OLIVEIRA, 1878c, p. 18).

forma deturpada pela dupla ação de maus epígonos e antirromânticos na segunda metade do século XIX que Romantismo ficou sendo, para a imensa maioria do público *fin de siècle*, mero sinônimo de sentimentalismo piegas. Somos levados a crer, portanto, que a devassa ambientação de “Meu ideal” se insere não na tradição byroniana, mas na sensual-realista de Carvalho Júnior – a quem o poeta dedica, aliás, e não sem alguma ironia, o poema “Tarde romântica”, composição permeada daquela fantástica ambientação de luxo oriental tão cara aos românticos franceses e, mais tarde, aos parnasianos, e onde se chega mesmo a falar em “carne sensual, refrigerada ao banho” (OLIVEIRA, 1878c, p. 50).

Alberto, por outro lado, não demonstra nenhum apreço pelo quadro que oferece. Embora ocupe todo o soneto com mulheres ébrias e mesas gordurentas (a gordura, como veremos, é elemento persistente nas obras em que assinou como Atta-Troll e, ao que parece, inovação de escola, pois raríssimo na poesia anterior), quer maldizê-las, afirmar-se puro: “eu não!”. Convenhamos, pois, que a ambientação realista do soneto funciona como pano de fundo negativo (mas dominante) contra o qual o poeta atira seu julgamento e seu ideal feminino. Ele não busca inspiração nas bacanais, nas “garrafas destapadas”; não comunga com frequentadores de orgia. Não; ele ama a perna casta e as alvas espáduas de uma moça que treme, sensível, ao toque de um grampo de cabelo. Atenção, contudo, para a construção sintática: os objetos do verbo “amo” são, respectivamente, *perna* e *espáduas*. Onde o palavrório típico do Romantismo médio? Onde a sílfide, a flor, o anjo, a santa? Não aparece. O ideal de Alberto é metonimicamente construído pela perna (coberta, mas que se adivinha) e pela exposição dos ombros, o que não é método usual do Romantismo decoroso e contém, sem dúvida, alguma carga de sensualismo. De fato, o poema traz aqui uma oposição entre a prostituta e a amante. Uma – sexualização rebaixadora; outra – erotização aristocrática da mulher. Em uma, o deboche (termo que, em sua origem francesa, significa justamente devassidão), o esfregar (“rocei”); em outra, o voyeurismo de quem se delicia com a visão bem próxima do corpo da amante.

Vê-se, assim, que o poema de Alberto se aproxima mais uma vez da estética realista por contraste. Quando se analisa apenas o último terceto, pode-se dizer que há uma negação do Realismo, se se entende este como a estratégia de rebaixar e de expor a sordidez das figuras humanas. Neste trecho, a voz poética assume a visão aristocrática da sociedade e, celebrando

a sensualidade da alcova, despreza o ambiente coletivo do prostíbulo. A voz do poeta, aqui, traz o sentimento de superioridade aristocrática que, na França, marca o Parnasianismo em sua expressão poética do amor sensual. Contudo, em onze dos quatorze versos, o eu-poético parece se comprazer na descrição do ambiente que abomina. No caso, não é exagero algum afirmar que se trataria de uma negação irônica: a voz que, apenas no final, condena é a mesma que se estende em mais de três quartos dos versos justamente na descrição daquilo que censura.

O próprio Machado de Assis (1994), identificando uma mistura excêntrica entre intenção romântica e expressão antirromântica no primeiro livro de Alberto, aventou essa possibilidade de ironia. Preteriu-a, no entanto, em favor da ideia de um “período transitivo”:

Ao seu livro de versos pôs francamente um título condenado entre muitos de seus colegas; chamou-lhe *Canções românticas*. Na verdade, é audacioso. Agora, o que se não compreende bem é que, não obstante o título, o poeta nos dê a *Toilette lírica*, à p. 43, uns versos em que fala do lirismo condenado e dos trovadores. Dir-se-á que há aí alguma ironia oculta? Não; eu creio que o Sr. Alberto de Oliveira chega a um período transitivo, como outros colegas seus; tem o lirismo pessoal, e busca uma alma nova.

O “título condenado” de *Canções românticas*, quem o deu foi, segundo Alberto (Cf. MORAIS NETO, 1942, p. 122), Fontoura Xavier. Ora, este é poeta ambíguo, capaz de publicar dois poemas tão antagônicos quanto “Ideal romântico” e “Esmola romântica” na mesma edição da *Revista do Rio de Janeiro* (1877, ano II, volume V) – o primeiro exalta o romantismo, o segundo o renega.<sup>6</sup> Tomando apenas os poemas aqui mencionados, sem aprofundar a análise da obra de Fontoura Xavier, é possível falar de oscilação ou de dubiedade, seja com relação a ele, seja com respeito a Alberto de Oliveira. E como explicar essa hesitação? Seria transição ou ironia? Difícil dizer. Fato é que, como estamos vendo, o jovem Alberto frequentava as duas musas e, não raro, as misturava ou contrapunha, produzindo um notável

---

<sup>6</sup> Vale lembrar que a nova escola de que Fontoura Xavier fazia parte já foi caracterizada por Lopes Trovão (1877, p. VIII), no prefácio ao *Régio saltimbanco* (1877), como “lógica fusão do Realismo e Romantismo”.

efeito de dissonância que replica, em pequena escala, a tensão romântico-realista que caracteriza a poesia de seu tempo.

O último soneto do bloco, “Aparições”, também publicado n’*O mequetrefe*, destoa dos demais por incorporar outros elementos à poética do jovem Alberto de Oliveira:

### Aparições

Há umas horas de luz resplandecentes  
Em que estas ideias caprichosas,  
Rasgam-me à vista as telas primorosas  
De umas irradiações surpreendentes.

Destacam-se as visões... nuas, ardentes,  
Como as deusas pagãs, voluptuosas,  
Ossiânicas virgens, luminosas,  
Mostram-me as carnes brancas, transparentes.

E banha o quadro a olímpica frescura  
De uma floresta embalsamada e pura,  
E a luz das ermas amplidões, distantes;

E essas imagens ébrias, sedutoras,  
Fogem depois numa explosão de auroras,  
Batendo as grandes asas triunfantes!  
(OLIVEIRA, 1878a, p. 4)

Parece-nos que há, neste soneto, algumas características que indicam, ainda que de modo sutil, uma poética próxima ao Simbolismo, sobretudo as imagens vagas apontando para uma imanência sem transcendência, isto é, ancorada não em ideias, mas em sensações que não se baseiam em nenhum idealismo. Certamente alguns de nossos leitores se espantarão, arguindo que, apenas uns quinze anos depois, na década de 90, Cruz e Sousa ganharia destaque e adeptos como prócer simbolista. Contudo, isso significaria escamotear, por exemplo, alguns poemas de *Fanfarras*, de Teófilo Dias, obra que, mesmo indicada usualmente como inauguração do Parnasianismo no Brasil, não deixa de trazer versos de evidente feitio simbolista ou decadente (cf. RAMOS, 1979, p. 171). Outros apontarão que o *Manifesto simbolista* de Jean Moréas saiu apenas em 1886, o que resultaria em fazer de Teófilo Dias e, antes dele, de Alberto de Oliveira simbolistas *avant la lettre* e mesmo

anteriores aos que são tidos como iniciadores desse movimento na França. Novamente, isso significaria esquecer que Verlaine e Mallarmé participaram do primeiro *Parnasse contemporain*, de 1866, e que ambos, no final da década de 1870, já se haviam tornado dissidentes do Parnaso por assumirem uma poética distante do Parnasianismo e já certamente simbolista. O jovem Alberto, leitor, mesmo indireto, de Verlaine e de Mallarmé? Possibilidade a ser explorada, mas em outra ocasião. Contudo, também é possível enxergar nesses versos de “Aparições” a presença de alguns elementos românticos e realistas. Por um lado, temos a sugestiva caracterização romântica: as visões são “ossiânicas”, “virgens”, “luminosas”, portadoras de “asas triunfantes” (talvez como anjos, fadas, sílfides), emolduradas por um quadro de “olímpica frescura”, por uma “floresta embalsamada e pura”, afastada do mundo. Por outro, uma caracterização ligada aos modelos sensuais da nova geração: visões de “deusas pagãs, voluptuosas”, “nuas”, “ardentes”, exibindo suas “carnes brancas, transparentes”, “ébricas” e “sedutoras”, em tudo lembrando, com alguns toques particulares de erotismo, a descrição realista do Raimundo Correia (1898, p. 39) de *Plena nudez*, que também fala em “pagãs nuas”, em “carne exuberante e pura” que se insinua através da “transparente túnica”.

Serão, no poema de Alberto, personagens distintas a compor um mesmo quadro, ou serão descrições antitéticas das mesmas figuras, simultaneamente ardentes e ossiânicas, sedutoras e luminosas, ébricas e virgens? Não há clareza: tudo se dissolve na vaga sugestão de “imagens”, “visões”, “aparições” que compõem um sonho. Há, em todo caso, contiguidade entre os termos e, por consequência, produção de um quadro unitário, de um acorde vaporosamente dissonante. Esse efeito de dissonância, minorado em “Ignoto deo”, “Às feras” e “Meu ideal” pela predominância da descrição realista (embora com fundo idealista), diluído na fusão real-idealista de “Aparições”, é especialmente sensível em uma das *Canções românticas*, “Interior”, poema no qual Machado de Assis identifica a inserção incidental de elementos realistas por uma preocupação de escola (Cf. MACHADO DE ASSIS, 1994 [1879], n. p.).

## Segundo bloco – poemas assinados por Atta-Troll

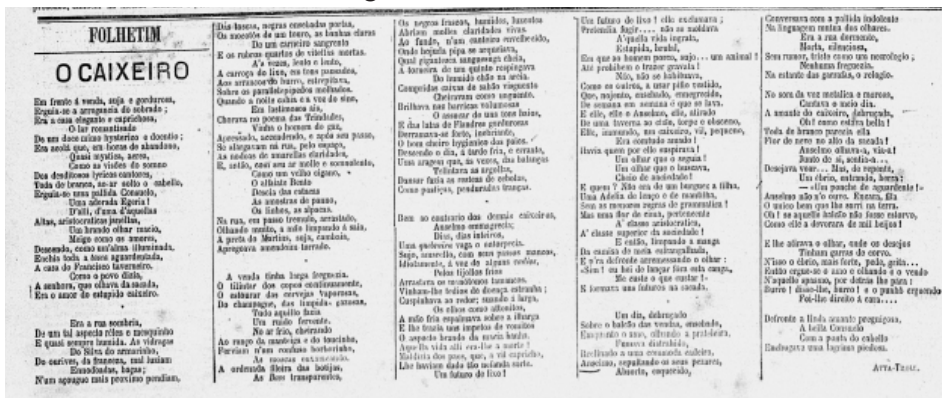
Enquanto os poemas anteriores possuem certa dissonância entre Romantismo e Realismo, estes seguem mais de perto a corrente social da nova escola. Contudo, mesmo aí, percebe-se alguma dissonância, pois a longa extensão dos poemas e o uso de estrofes irregulares podem ser entendidos

como reminiscências românticas. Além disso eles possuem caracteres de tal forma antitéticos que parecem remeter à “harmonia dos contrários” mencionada no *Prefácio de Cromwell* por Victor Hugo. No caso, essa harmonia pode não se dever exclusivamente ao Romantismo. Há muitas outras possibilidades, entre as quais a Alquimia. Trata-se do que é chamado aí de *coincidentia oppositorum*, ou seja, justamente a “harmonia dos contrários”. Ora, nessa parte final do século XIX, há um ressurgimento do interesse dos literatos franceses pela Alquimia, destacando-se a obra de Baudelaire, assim como as de vários simbolistas. No caso, se houver alguma aproximação entre os versos assinados por Atta-Troll e a Alquimia, o mais provável seria uma influência de segunda mão, velada e indireta, inspirada em Baudelaire.

Dissemos que os poemas de Atta-Troll seguem a “corrente social” da nova escola, pois, conforme explica Péricles Ramos (2004, p. 94), o nosso realismo urbano se dividiu em duas correntes com características peculiares: uma sensual, outra social. Nesta última, que beirava o moralismo (no duplo sentido de descrição dos costumes e defesa dos preceitos morais), segundo o crítico, “a pretexto de expor ‘o que a realidade possa ter de mais comum, atual e condenável’, a moral, como frisou um teórico da época, substituiu a poesia”.

Aqui, temos um caso semelhante. Além desse moralismo, que descreve os costumes para condená-los, encontram-se nesses poemas outros elementos utilizados por alguns dos realistas de então, como o vocabulário prosaico, o uso da terceira pessoa, as descrições detalhadas dos ambientes (principalmente os humildes ou sórdidos), e a preocupação social. Vejamos “O caixeiro”.

Figura 1 – “O caixeiro”



Fonte: Hemeroteca Digital

Nesse longo poema, vazado em estrofes assimétricas – ora compostas de versos decassílabos, ora hexassílabos –, Atta-Troll nos conta a história de Anselmo, um paupérrimo caixeiro apaixonado pela bela jovem – uma “flor de cima, pertencente à classe aristocrática” – que habita a “casa elegante e caprichosa” em frente à venda “suja e gordurosa” em que ele trabalha. A moça, “Quase mística, aérea/Como as visões do sono/Dos desditosos líricos cantores”, encastelada em seu “Lar romantizado/De um doce mimo histórico e doentio”, é a encarnação do ideal romântico – Anselmo de perto, do outro lado da rua (seu lado “realista”), mas embalde: é tragado pelo realismo. Certo dia, absorto pelos olhares da amada, o caixeiro não ouve ao ébrio que lhe pede “um ponche de aguardente” e acaba levando um soco que o devolve à realidade. Eis, em poucas palavras, a historieta.

Além da história comezinha, outro elemento expressivo é a descrição minuciosa, característica que o futuro parnasiano manteria. Aqui, ela aparece não apenas com sua amada pela condição social, mas também com o ébrio por seu caráter: um possui sentimentos elevados e certa ambição de escapar da pobreza pelo casamento, o outro é vil e aspira apenas à bebedeira. Além disso, o contraste entre a casa elegante e a rua em que está situada é esboçado com as mais torpes imagens: a rua possui um “aspecto reles e mesquinho”, com vidraças “enodoadas, baças”; o açougue, de onde pendem os “mocotós de um touro, as banhas claras de um carneiro”, tem “toscas, negras ensebadas portas”; a “carroça do lixo” que passa levada pelo “burro”; o “homem do gás”

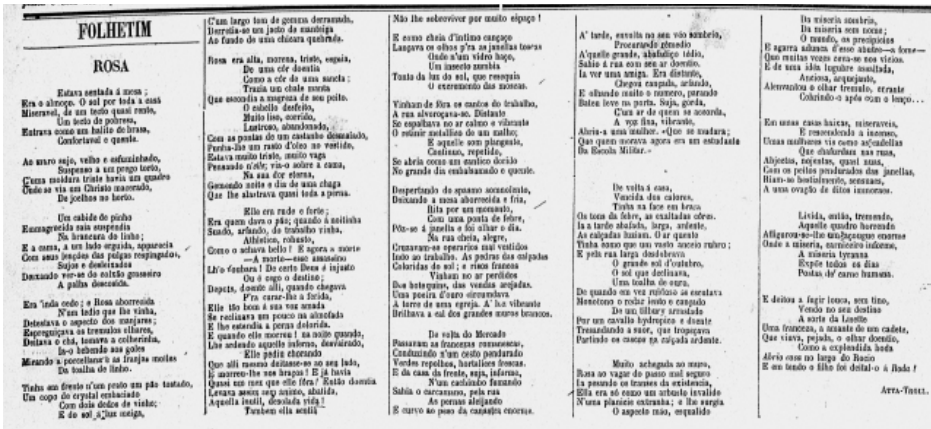


que acende os candeeiros; a venda, “suja e gordurosa”, exalando o “ranço da manteiga e do toucinho”, com “moscas enxameando” pelo salão; o próprio Anselmo, doentio, “cuspinhava” ao seu redor e tinha “ímpetos de vômitos”... A bestialogia realista também está presente: os desejos “tinham garras de corvo”.

Jean Richepin, autor de *La chanson des gueux* (1876), embora seja mencionada no Brasil desde 1877 – pela primeira vez por Frederico de Sant’Anna Nery na seção “Ver, ouvir e contar” do *Jornal do Commercio* (RJ) e, posteriormente, utilizado como pseudônimo nos poemas de Austriclínio Bruno de Sousa em sua n’*O mequetrefe* em 1878 – e Romero detecte a sua influência (ao lado de de Zola e Baudelaire) em parte da geração realista já em 1879 (Cf. ROMERO, 1879, p. 281), não parece ser a fonte desse realismo rebaixador. Pode, contudo, refletir uma influência velada de Guerra Junqueiro, cuja *Morte de D. João* seguia uma linha semelhante (Junqueiro, por exemplo, usa “gordura” duas e “gorduroso(a)” quatro vezes em seu poema).

“Rosa” possui características (formais e temáticas) muito semelhantes: a alternância entre decassílabos e hexassílabos, o vocabulário prosaico, a descrição minuciosa, o contraste entre ambientes e caracteres. A história, evidentemente, é outra:

Figura 2 – “Rosa”



Fonte: Hemeroteca Digital

Em “Rosa” não há, como em “O caixairo”, contraste entre os lados realista e romântico da rua – prevalece o prosaico da miséria doméstica.



Aqui, Atta-Troll não se preocupa tanto em narrar uma história, mas em retratar o dia de uma mulher “triste, esguia”, entediada, empobrecida pela morte prematura do companheiro, abatida pela “inútil, desolada vida” que lhe restara. O retrato de Rosa em casa, apertada entre muros velhos, pregos tortos e lençóis encardidos, é emoldurado por uma cena de urbe decadente, corrida entre o “excremento das moscas” e “operários mal vestidos” a caminho do trabalho. A princípio é almoço: o sol alto invade tudo, faz brilhar “a cal dos grandes muros brancos”; o calor deita fumos de preguiça. Depois o sol declina: um tálburi passa arrastado por um “cavalo hidrópico e doente”. Rosa, tropeçando pelas calçadas, “pesando os transe da existência”, vai dar às casas de prostituição, onde se depara com “mulheres vis como as cadelas”, criaturas “abjectas, nojentas, quase nuas,/Com os peitos pendurados nas janelas”, rindo-se “bestialmente”. Rosa se espanta: ali, entre essas mulheres animalizadas, percebe o seu destino. Miserável como elas, esfaimada como elas (a fome tem a forma de um abutre), também se vê atirada à “miséria, carniceiro informe”, atraída pelo “açougue enorme” dos prostíbulos. Lívida, foge como louca.

Há contraste nessa miséria geral: por um lado, Rosa a leva com pureza (e sofrimento); por outro, as prostitutas a levam com perversão. O moralismo é evidente: resistindo à tentação imposta pela pobreza, Rosa preserva a castidade – mas até quando? A necessidade se impõe, e Rosa vive um dilema.

## **Conclusão**

Além de trazer a lume esses seis poemas publicados em periódicos, porém inéditos em livro – o que por si só já teria certo mérito –, o intuito deste artigo foi revelar uma faceta pouco conhecida de Alberto de Oliveira: a do poeta “realista”. Contudo, como pudemos observar, esse realismo não é puro. Tanto nos quatro primeiros poemas (“Ignoto deo”, “Às feras”, “Meu ideal” e “Aparições”), quanto nos dois últimos (“O caixeiro”, “Rosa”), existe certo hibridismo (ou indecisão?) por parte do jovem, apesar da clara tentativa de acompanhar as novas tendências e “modernizar” sua dicção.

Há, todavia, diferenças significativas. Enquanto no primeiro bloco existe uma tensão (talvez intencional) entre elementos realistas e ideais românticos, o que provoca uma dissonância até certo ponto harmônica, no segundo fica evidente uma veemente tentativa de aproximação com a nova

escola, mesmo que nela também haja um quê de romântico, se lembrarmos que tais poemas podem refletir a indignação social hugoana, enveredando para um diálogo com as novas tendências do romance (como o de Zola). Baudelaire, não ignorando essas duas fortes correntes, embalou-as na concepção da arte pela arte e chegou a uma terceira via, nem hugoana, nem naturalista, nem parnasiana. Talvez Alberto tenha tentado segui-la, mas tão inabilmente que não lhe dá sequência e se refugia, pelo resto de sua obra, na arte pela arte parnasiana.

Há também a possibilidade de que essa inflexão provenha de poetas franceses realistas. Não parece ser o caso de Richepin, como acima já discutimos, nem de Louis-Xavier de Ricard, cuja citação mais antiga em obra literária data de 1881, na introdução aos *Cantos do Equador*, de Mello Moraes Filho. Se há influxos de poetas realistas, o mais provável, como ficou dito, é que ele seja de portugueses, como Guerra Junqueiro e Antero de Quental.

Apesar do posterior refúgio na arte pela arte, vimos que o iniciante Alberto de Oliveira se aproveitou das possibilidades expressivas que estavam à disposição naquele momento, ainda que de forma eclética e, ocasionalmente, contraditória. Daí os tons “indecisos e flutuantes” apontados por Machado. Seguindo os conselhos do mestre, o jovem Alberto ignorou a lenda dos gigantes, escamoteou o realismo, seguiu sua “natureza poética” e deixou-se estar “com as filhas do castelão”. Não fosse isso, pode ser que o poeta tivesse tomado outros rumos. Quem poderá saber?

## Referências

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

ATTA-TROLL. O caixeiro. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 140, p. 1, 27 ago. 1878a. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170\\_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37644](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37644). Acesso em: 05 jan. 2022.

ATTA-TROLL. Rosa. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 150, p. 1, 6 set. 1878b. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170\\_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37684](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37684). Acesso em: 05 jan. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

BIBLIOTECA Digital de Literatura de Países Lusófonos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2021. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Cousas de Casa. *Jornal do Comércio*, [s. l.], n. 125, p. 1, 5 mai. 1878.

CORREIA, Raimundo. *Poesias*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira Editor, 1898.

FONSECA, Demerval. Modelo da escola realista. *O besouro*, [s. l.], n. 11, p. 9, 15 jun. 1878.

FRANCHETTI, Paulo. O Primo Basílio e a batalha do Realismo no Brasil. *Paulo Franchetti Blog*. [S. l.], 12 jun. 2013. Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com/2013/06/o-primo-basilio-e-batalha-do-Realismo.html>. Acesso em: 05 jan. 2022.

GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lisboa: Casa da viúva Bertrand e Filhos, 1853.

JUNQUEIRO, Guerra. *A morte de D. João*. Porto: Livraria Moré, 1874.

LÍRIO BRANCO. Musa romântica. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 3, 22 mai. 1878.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A nova geração. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8247>. Acesso em: 05 jan. 2022.

MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira: 1870 - 1895*. Lisboa: Casa Editora António Maria Pereira, 1896.

MORAIS NETO, Prudente de; OLIVEIRA, Alberto de. *A Manhã*, [s. l.], v. II, n. 8, p. 122-123, 8 mar. 1942.

NOTAS e anedotas. *Comédia popular*, [s. l.], n. 25, p. 5, 2 mar. 1878.

OLIVEIRA, Alberto de. Aparições. *O mequetrefe*, [s. l.], ano IV, n. 124, p. 4, 16 fev. 1878a.

OLIVEIRA, Alberto de. Às feras. *Comédia popular*, [s. l.], n. 27, p. 3, 16 mar. 1878b.

OLIVEIRA, Alberto de. *Canções românticas*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878c.

OLIVEIRA, Alberto de. Ignoto deo. *O mequetrefe*, [s. l.], ano IV, n. 123, p. 1, 7 fev. 1878d.

OLIVEIRA, Alberto de. Meu ideal. *O Mequetrefe*, [s. l.], ano IV, n. 127. p. 1, 3 abr. 1878e.

OLIVEIRA, Alberto de. O culto da forma. In: SILVA, Manoel Cícero Peregrino da (org.). *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*: 1913. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1916. v. XXXV.

PACHECO, João. *O Realismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

QUENTAL, Antero de. *Odes modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1865.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *A renovação parnasiana na poesia*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. v. 4.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Artur de Oliveira e os primeiros decadentes”. *Do barroco ao modernismo: estudos da poesia brasileira*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979, pp. 168-172.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Correntes Anti-Românticas”. *Do barroco ao modernismo: estudos da poesia brasileira*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979, pp. 164-167.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Poesia Romântica”. *Do barroco ao modernismo: estudos da poesia brasileira*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979, pp. 66-86. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia simbolista*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

ROMERO, Sílvio. A literatura brasileira: Suas relações com a portuguesa; o Neo-realismo. *Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria*, Rio de Janeiro, ano 1, t. II, p. 273-292, 1879.

ROMERO, Sílvio. *Evolução do lirismo brasileiro*. Recife: J. B. Edelbrock, 1905.

TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO. Guerra do Parnaso em Portugal. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 2, 8 mai. 1878.

TROVÃO, Lopes. Carta do Dr. Lopes Trovão. In: XAVIER, Fontoura. *O régio saltimbanco*. Rio de Janeiro: Evaristo Rodrigues da Costa, 1877. p. III-IX.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Sexta série. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Univ. de Brasília, 1963.



## O insólito e o moderno em “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, de Aníbal Machado

### *The Uncanny and the Modern in “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, from Aníbal Machado*

Marcos Vinícius Teixeira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/Brasil

marcosteixeira@uems.br

<http://orcid.org/0000-0001-7195-9655>

**Resumo:** A revista *Estética*, que teve apenas três números, registra em seus textos o início da recepção do surrealismo no Brasil. No segundo número, em 1925, Aníbal Machado publicou o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, em que há uma nítida transição de um universo que se apresenta como racional para um plano em que sonho e devaneio se intercalam. O insólito já havia aparecido na trajetória do autor em textos que assinou como Antônio Verde e em sua participação na novela coletiva *O capote do guarda*. Considerando o percurso literário do escritor e a chegada do surrealismo no país, este estudo tem como proposta analisar o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”. Observar-se-á também como diversos elementos participam da construção do insólito nessa narrativa.

**Palavras-chave:** Aníbal Machado; surrealismo; modernismo; insólito.

**Abstract:** *Estética* magazine, which had no more than three issues, records in its texts the beginning of the surrealism reception in Brazil. In its second issue, in 1925, Aníbal Machado published the short story “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, where there is a clear transition from a universe that presents itself as rational to a sphere where dream and reverie are intertwined. The uncanny had already appeared in the author’s trajectory in texts he signed as Antônio Verde and in his part on the collective novella *O capote do guarda*. Considering the literary trajectory of this writer and the arrival of surrealism to Brazil, this paper analyzes the short story “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”. We will also mention how many different elements take part in the construction of the uncanny in this narrative.

**Keywords:** Aníbal Machado; surrealism; modernism; uncanny.

O conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”,<sup>1</sup> publicado em 1925, no segundo número da revista modernista *Estética*, talvez seja o texto mais importante de Aníbal Machado do período de ruptura do modernismo brasileiro. Antes deste conto, de 1915 a 1920, o escritor havia tido atuação instigante em revistas, especialmente em Minas Gerais, com o pseudônimo de Antônio Verde, e também havia participado, no início da década de 1920, de uma novela coletiva chamada *O capote do guarda*.<sup>2</sup> Compreendido em seu tempo, observando-se a aparição cronológica de seus textos, percebemos um escritor inicialmente marcado pela estética simbolista que redige com aparente admiração uma homenagem a Olavo Bilac, na ocasião de sua visita a Belo Horizonte, embora já se sentisse em Antônio Verde uma vertente do universo da crônica, que permanecerá no escritor maduro. Em *O capote do guarda*, encontramos uma prosa ficcional de relevo, em que Aníbal Machado trabalhou com o insólito e com o humor. Sabemos ainda que o romance *João Ternura* foi escrito parcialmente durante a fase heroica, mas a sua aparição tardia dificultou ou mesmo impediu a sua recepção na primeira fase do movimento. Alguns fragmentos dessa obra foram publicados na revista *Movimento brasileiro*, em 1929, sob o título de “Vá-se embora Maria” e, no mesmo ano, Aníbal Machado publicou os textos “Noite no cabaré” e “Grande Prêmio na Exposição” na *Revista de antropofagia*. (PUNTONI; TITAN JR.; FERRAZ, 2014)

---

<sup>1</sup> Utilizei neste estudo a versão fac-similar, por ter encontrado algumas alterações, embora pequenas, nas edições em circulação. A ortografia foi atualizada, observando-se versão estabelecida pela editora José Olympio. O conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” vem sendo reproduzido como apêndice do livro *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias* (1997).

<sup>2</sup> Publicada no antigo jornal *Estado de Minas* no início da década de 1920, a novela *O capote do guarda* contou com a participação dos escritores Carlos Góis, Ernesto Cerqueira, Laércio Prazeres, Berenice Martins Prates, João Lúcio, Milton Campos e Aníbal Machado. Mário Brant, fundador do jornal, pode ter redigido o primeiro capítulo. (Cf. NAVA, 2003, p. 105) A dúvida permanece porque a obra, hoje, existe de forma incompleta, sem os cinco primeiros capítulos, embora ainda assim seja merecedora de leitura e estudo. Nunca publicada em livro, atualmente pode ser lida em quatro números da *Revista da Academia Mineira de Letras*, publicados nos anos de 2005 e 2006. (CAMPOS; LÚCIO; MACHADO; GÓIS, 2006; GÓIS; CERQUEIRA; PRAZERES, 2005; MACHADO; GÓIS; CERQUEIRA; PREZERES, 2006; PRATES; LÚCIO, 2006)

Assim, quando pensamos o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” no conjunto de sua obra, especialmente no período de sua primeira fase, isto é, até a publicação de *Vila feliz*, em 1944, compreendemos que determinadas características como a presença do humor e do insólito já acompanhavam o autor desde, pelo menos, a publicação da novela coletiva no início da década de 1920, embora, se vistas com certo cuidado, perceberemos que estas características já estavam presentes também nos textos que assinou como Antônio Verde.

O conto mereceu pouca atenção da crítica literária, mas vem sendo estudado. Rosana Weg (1997), em sua dissertação *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*, estudou “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, dividindo a narrativa em três partes e demonstrando um interessante movimento que vai de uma imagem de calma para uma imagem dinâmica, agitada, marcada pela imagem da festa. Aborda também, dentre outros aspectos, a relação entre um país ansioso por promessas que recebe o novo, que aqui chega, no conto, marcado pelo mistério e certa desconfiança, no que compreende como uma situação de alerta. Posteriormente, Márcia Azevedo Coelho (2009), em sua tese *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*, estudou o conto realizando uma aproximação com o universo da poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. No decorrer de seu trabalho, dentre as várias ponderações que faz, comentando sobre o humor, o insólito e questões históricas e sociais, aponta para a inexistência de uma experimentação de ruptura que poderia resultar em inovações de ordem estética.

Considerando a estética do surrealismo, que na Europa vinha se constituindo desde 1919, e que, em 1925, ano de publicação do conto de Aníbal Machado, já se fazia presente como reflexão crítica nos textos da revista *Estética*, na qual o conto é publicado, este estudo tem como proposta analisar o insólito no conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” em aproximação a algumas questões do surrealismo e considerando também o percurso literário do autor. Para isso, observa-se uma transição em três planos no conto de Aníbal Machado: uma parte em que a ordem e a ideia de realidade estão mais presentes; uma parte de transição, em que a narrativa já se apresenta ambígua; e uma parte em que o sonho e a loucura se manifestam mais claramente.



“O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, como o título anuncia, aproxima três elementos diversos, envolvendo o imaginário que recai sobre cada um deles. O enredo é simples: na Praça Mauá, um guarda-civil observa um transatlântico que aportou no Rio de Janeiro. Ele vê pessoas de vários lugares do mundo chegarem ao Brasil, o que lhe desperta variadas questões. Cochila. Narra-se então a descida de um rato, que também resolveu ficar no Brasil. O guarda é novamente acometido por novas ideias. Dorme e sonha que viajava com o transatlântico. Um cidadão vem lhe acordar e reivindicar que trabalhe, mas o guarda está imerso em um outro universo e, numa espécie de transe, mistura realidade e irreabilidade. Por fim, recebe ordem para se encaminhar para o hospício.

Ao publicar *Vila feliz* e, posteriormente, *Histórias reunidas*, Aníbal Machado deixou de fora o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, apesar de sua importância no primeiro momento modernista. De fato, o conto destoa da produção posterior do escritor, que é melhor. Já na década de 1930, escreve “A morte da porta-estandarte”, que possivelmente ajudou a consagrá-lo como um grande nome do gênero no Brasil. Quando cotejamos os contos da fase posterior do escritor com este de 1925 percebemos, dentre outras coisas, uma mudança significativa no trabalho com o humor e na utilização de intertextualidades. “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” é rico em diálogos, desde as alusões à carta de Pero Vaz de Caminha, num nível mais estrutural, até a menção ao compositor Igor Fiodorovitch Stravinsky, no nível do detalhe.

Aníbal Machado já vinha, com caminho próprio e de forma paralela aos demais modernistas, trabalhando com o humor em seus textos literários. O humor que encontramos no conto se assemelha ao já realizado, por exemplo, em *O capote do guarda*, novela de autoria coletiva publicada no início dos anos 1920. Trata-se de um humor pontual, disseminado em sua narrativa. Vejamos alguns exemplos: “Não sabendo se Brasil se escrevia com s ou z, um inglês escrupuloso sentiu-se incomodado e não quis desembarcar” (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 168); “Dentre vários turistas hipocondríacos, alguns, não se tendo suicidado em tempo, desciam com esperança de curarem em novas terras a neurastenia contraída nas velhas civilizações” (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 172); e “O guarda a um tempo suava e imaginava e, depois que foi autorizado pelo termômetro, começou a sentir calor oficialmente”. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 173)



O humor, tido por Antonio Candido como “uma das grandes lições do nosso modernismo” (CANDIDO, 1993, p. 36) e bastante discutido por Mário de Andrade, que problematizava a recorrência do poema-piada, vinha sendo desenvolvido, como dissemos, por Aníbal. Veja-se, como exemplo, essa rápida passagem de *O capote do guarda*:

— Estão chamando o senhor com muita pressa em sua casa; disse que tem uma velha doente, disse também pra levar uma caixa de um óleo.

— Que óleo, menino?

— De um óleo... que não é de rícino, não senhor.

Cardoso compreendeu logo o que devia ser. Era para D. Emerenciana que pediam óleo canforado. Que horror! (O CAPOTE..., 2006b, p. 149)

No jogo intertextual, de fato a relação com a carta de Pero Vaz de Caminha possui relevância para a constituição do conto, porque há uma questão maior: a chegada de imigrantes estrangeiros a uma terra continental ainda muito desabitada. Afirma-se, nesse sentido, que as gentes e bagagens foram despejadas na terra de Santa Cruz. Em outro momento, afirma-se que o rato iniciará a “santa roedura” de tudo que for possível “nesta terra virgem”. Há também uma ambiguidade na forma como a narrativa aborda a chegada dos visitantes. Ora são vistos como um momento cosmopolita na praça e no cais, ora como oportunistas, sob o ponto de vista do guarda-civil. Apesar de não recorrer a técnicas como a colagem e mesmo a paródia, é curioso pensar que o conto foi publicado alguns meses antes de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e três anos antes de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, obras em que a carta de Caminha se converte em material artístico.

Possui grande relevância o fato de “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” ter sido publicado no número dois da revista *Estética*. No mesmo número, como já observou Márcia Azevedo Coelho (2009), foi publicado o texto “Sobre a sinceridade”, de Prudente de Moraes Neto, que, juntamente com Sérgio Buarque de Holanda, dirigia o periódico. A referência à revista francesa *Nouvelle Revue Française*, publicada poucos meses antes, revela que os diretores da *Estética* se mantinham atualizados em relação às discussões de vanguarda na França. Neste texto, em que se discute claramente questões ligadas à chegada do surrealismo, afirma-se:

A arte nasceu provavelmente com a reprodução dos sonhos. Depois não eram mais os sonhos, quero dizer, os fatos sonhados que se reproduziam, mas o próprio estado de sonho que se tentava prolongar mesmo fora do sono e que produzia novos sonhos imediatamente fixados em arte. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 160)

Em outro momento, lemos: “o sr. Crémieux receia uma literatura que se reduza à anotação dos sonhos ou dos estados psicológicos que podem ser comparados a eles”. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 163) Sérgio Buarque de Holanda também escreveu sobre a questão no texto “Perspectivas”, que saiu no número três da revista, quando afirma:

Hoje mais do que nunca toda arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só à noite enxergamos claro. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 273)

Eduardo Coelho, ao estudar a revista *Estética*, explica que havia uma visão construtiva em sua ideologia. Passado um primeiro momento mais combativo do modernismo brasileiro, segundo ele, o periódico “cumpriu o seu objetivo de auxiliar na fase de construção do modernismo”. (ESTÉTICA, 2014, p. 21)

Hoje sabemos que um grande entusiasta do surrealismo no Brasil foi o escritor Aníbal Machado. Otto Maria Carpeaux afirma, em “Presença de Aníbal”, que “com ele apareceram no Brasil o surrealismo e o realismo socialista – é, em geral, a literatura de inspiração social –, o cubismo e a arte abstrata...”. (CARPEAUX, 1965, p. xxxviii) Afirma ainda que ele revelou aos novos o universo de vários autores importantes da vanguarda, dentre os quais Aragon, Breton e Éluard.<sup>3</sup> É difícil saber o grau de envolvimento de

---

<sup>3</sup> Vários estudos críticos abordaram a relação entre a obra de Aníbal Machado e o surrealismo. Dentre eles, está a tese *Vento, gesto, movimento: A poética de Aníbal Machado*, de Maria Augusta Bernardes Fonseca (1984). A pesquisadora, dentre várias questões, aborda os universos do surrealismo, do barroco e do modernismo, buscando compreender a poética do escritor. Raúl Antelo também refletiu sobre a questão no livro *Literatura em Revista* (1984) e na introdução escrita para o livro *Parque de diversões* (1994).

Aníbal Machado com o surrealismo no início de 1925. Não se trata aqui de propor uma leitura de seu conto como experiência surrealista, num momento em que o movimento começava a ganhar contornos mais nítidos na própria França. Por outro lado, é bastante significativo que “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” tenha aparecido em *Estética* no momento em que seus diretores promoviam uma discussão sobre a vanguarda francesa. A rigor, seu conto não é, por exemplo, uma anotação de sonhos e não parece se constituir a partir desse tipo de técnica, ainda que o escritor a tenha praticado ao longo da vida, como sabemos hoje. No entanto, o conto trabalha com o universo do sonho e também, como veremos, com uma sugestão ligada a entorpecentes. O insólito, que nele percebemos, advém da imagem do transatlântico, que aparece ao personagem como um alumbramento, como bem pontuou Andréa Maria de Araújo Lacerda (2013). Também está ligado ao sol forte e ao calor que o guarda-civil precisa enfrentar, feito um Prometeu acorrentado, na Praça Mauá. Outro ponto de interesse está na leitura da história de Simbad, do *Livro das mil e uma noites*. Por fim, tem-se ainda, como sugestão na narrativa, o uso de entorpecente e o tema da loucura apontado ao final da narrativa.

Além da proximidade entre “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” e uma primeira recepção do surrealismo no Brasil, é preciso compreender que o conto é moderno também em relação à época em que é escrito, pois se edifica em função dela. O Novo Porto do Rio de Janeiro próximo à Praça Mauá, por exemplo, havia sido inaugurado em 1910. A ele se une a imagem do transatlântico e dos imigrantes de diversas partes do mundo que dão um ar cosmopolita à praça. É curioso observar que a palavra “asfalto” aparece pelo menos quatro vezes na estória. Um personagem relata que perdeu o braço na batalha do Marne, que marca o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Outro afirma que deu o primeiro tiro em Rasputin, místico morto em 1916. Mas apesar das referências à guerra, o tempo histórico do conto se situa no período pós-guerra. É interessante, nesse sentido, a presença do guarda-civil que observa o transatlântico e acompanha o desembarcar dos estrangeiros. Apesar disso, as demandas que surgem em seu trabalho estão relacionadas à vida cotidiana no Rio de Janeiro. Menção histórica mais significativa, porém, é a expressão “Congresso do Ópio”, que parece se referir às convenções internacionais que ocorreram sobre o uso de drogas. Em 1924, conforme nos informa Jonatas Carlos de Carvalho (2014), tiveram

início as conferências que resultaram na II Convenção Internacional do Ópio. Assim, a escrita de “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” pode ter sido estimulada pelas discussões que ocorreram acerca do uso de drogas no âmbito internacional. A China, que terá papel importante no conto de Aníbal Machado, havia sido forçada a legalizar, na prática, o uso de ópio após o conflito com a Grã-Bretanha, que durou de 1856 a 1858 e ficou conhecido como a Segunda Guerra do Ópio. Cabe lembrar que a Grã-Bretanha, por meio da Companhia Britânica das Índias Orientais, produzia ópio em solo indiano e o comercializava com a China. Em 1858, foi assinado o Tratado de Tianjin, que, dentre várias medidas, obrigava os chineses a permitir o comércio de ópio. Jonathan D. Spence (1995) nos informa que

Uma cláusula suplementar que acompanhava os vários acordos comerciais [do Tratado de Tianjin] declarava explicitamente: “A partir desse momento, o ópio passará a pagar uma taxa de importação de trinta taéis por picul [cerca de sessenta quilos]. O importador terá que vendê-lo apenas no porto. Será levado para o interior da China apenas por chineses, e só como propriedade chinesa [...]”. Essa condição foi imposta apesar da proibição, no código penal chinês, da venda e do consumo de ópio. (p. 189)

Esse cenário só sofrerá alteração significativa em 1949, quando ocorre a Revolução Comunista na China e o uso do ópio é combatido.

No conto de Aníbal Machado há uma linha pontilhada que divide o texto em duas partes. Na primeira parte é possível defender, no jogo da verossimilhança, um compromisso com a ideia de real. A segunda parte, concordamos com Rosana Weg (1997), pode ser dividida em outras duas. Consideramos, pontualmente, como início da terceira parte, o parágrafo em que lemos: “Dormiu e sonhou” (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 179). Weg, como dissemos, nos informa, acertadamente, sobre um movimento que vai da imagem de calma até uma imagem de agitação. A partir dessa gradação, propomos também o percurso que vai de uma representação de realidade até a ideia de devaneio. Por isso compreendemos na divisão a ideia de cochilo ao final da primeira parte e de dormir efetivamente ao final da segunda. A terceira, nessa progressão, resultará na ideia de loucura explícita ao final do conto. Vista dessa forma, a segunda parte do texto constitui um estágio intermediário, marcado pelo cochilo, no caso do personagem. Trata-se da cena em que assistimos à chegada do rato. Esta parte é marcada por uma

ambiguidade, pelo estranho, mas possível ao mesmo tempo. Já a terceira parte, como se verá, é um misto, às vezes indefinido, em que o onírico e o devaneio ou ainda a não separação entre real e irreal prevalece.

Ao final da primeira parte, lemos:

Instalara-se a preguiça no céu. Tempo ideal para um Congresso de Ópio. As árvores no auge da canícula suspenderam o fornecimento de sombra. Um absurdo, pois todo mundo quer viver à sombra de alguém ou de um chapéu de sol. O grito do sorveteiro lança no ar uma hipótese de frescura.

De um quinto andar uma rapariga quase despida reclinou o busto para espiar... Tenta ler: “Cap... Cap... Cap...” – mas o sol turva-lhe a vista e derrete as outras letras que se fundem...

E o navio fica-lhe sendo apenas um grande navio sem nome.

O guarda olha para os lados, e furtivamente arranca do bolso uma brochura “Aventuras de Simbad, o Marujo”. Leu. Tirou depois um caderno de modinhas. Declamou. Como não havia nada, só lhe restava cochilar. Cochilou. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 173-174)

O fragmento é sugestivo, pois não havendo mais nada a fazer, uma vez que os estrangeiros já desceram e tudo é calmo na praça, poderia o guarda-civil aproveitar o ócio. Em quatro breves parágrafos, Aníbal Machado reúne quatro possibilidades que poderiam motivar o personagem a devanear. A primeira sugestão é a do entorpecente. O tempo ideal para um congresso de ópio poderia, nesse sentido, sugerir um momento oportuno para a utilização de algum tipo de droga. Em segundo lugar aparece o sol e o calor, que possuem o poder de deturpar a vista de uma moça e derreterem as letras de identificação do transatlântico. A ausência de identificação é uma das marcas da liberdade. Por isso também, não sendo visto, o guarda pode ler as histórias de Simbad, que aqui constitui o terceiro elemento que poderia proporcionar o devaneio. Por fim, cochila e pelo sonho poderá realizar todos os seus desejos ou pelo menos um deles, ainda que no nível manifesto: o de se aventurar e viajar para a China. Sabemos hoje que uma parte dos surrealistas viam algumas drogas – a mescalina e o haxixe, por exemplo – como proporcionadoras de experiências que lhes interessavam. O uso ligado à experiência da escrita já aparecia no século XIX, e a obra *Paraísos artificiais*, de Charles Baudelaire é sempre lembrada nesse sentido. Aníbal Machado já havia escrito, sob o pseudônimo de Antônio Verde, o texto “De um cigarro...”, em que a questão aparecia a seu modo. O sonho,

como já dissemos, encontra eco nas questões do surrealismo, e a revista *Estética* já problematizava a novidade, o que era sinal de que as ideias circulavam por aqui de maneira efetiva. Outro elemento que pertence a essa relação é a ideia de liberdade, embora aqui o guarda-civil esteja preso à praça pelo trabalho como um Prometeu acorrentado. Por isso também reage e se liberta pela imaginação. Individualidade e liberdade se unem ao tema do alumbramento pela figura feminina, constituindo a ideia de “mito da mulher fulgurante”, como o próprio Aníbal Machado anotarà num de seus cadernos.<sup>4</sup> A imagem é recorrente no surrealismo e *Nadja*, de André Breton (2007), publicado posteriormente, tornou-se uma grande referência. No conto, o guarda-civil, antes da cena que acabamos de mencionar, já havia se interessado por uma francesa que descera do transatlântico. Vejamos alguns fragmentos:

O guarda já apaixonado pela francesa que sorria incansavelmente junto às malas, conjecturava o que podia fazer por ela. Divina! Seu coração pressentiu um escândalo, um rapto, um desfalque, um homicídio, pelo menos... Viu a morte nos olhos da tentadora internacional e começou a rezar... (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 171)

Lá vem a francesa. Que ainda estará fazendo ali a francesa? Sorrindo... O guarda junta as imagens mais doces que sabe e atribui-as à francesa que o está enfeitando.  
— Iara, leva-me em teus braços. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 173)

Assim, a primeira parte do conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, na progressão que compreendemos entre as partes, se relaciona à experiência acordada. Os elementos do dia do sonho estão dados: um transatlântico, estrangeiros de diversas nacionalidades, a francesa, a expressão Congresso de Ópio, que pode reanimar imagens da China, as aventuras de Simbad, uma lembrança da infância etc. Esses elementos,

---

<sup>4</sup> Trata-se de uma anotação de sonho realizada por Aníbal Machado em um de seus cadernos, quando escreve que, dentre as coisas pelas quais se apaixonava, subsistia “com prestígios do sonho e do desejo, o interesse pela mulher como mito fulgurante e razão de ser da vida do homem”. O caderno pertence ao Acervo Aníbal Machado que se encontra sob os cuidados do Prof. Dr. Raúl Antelo.

tal como a ideia de conteúdo manifesto trabalhada por Freud (2010) em *A interpretação dos sonhos*, constituirão o sonho, apesar de no conto em questão as imagens se misturarem com a ideia de realidade do personagem.

É significativa a menção a Simbad, ou Sindabād, que, no *Livro das mil e uma noites*, são dois personagens homônimos: um é carregador e o outro foi navegante. O primeiro, pobre, ouvirá histórias do segundo, que afirma ter se enriquecido após muitas aventuras em diversas terras inóspitas. Ao contrário da postura de Šahrazād, que narra durante a noite, Sindabād contará suas aventuras para o carregador durante o dia, operando um interessante espelhamento na obra. Antes de ser agraciado com as aventuras e os presentes do navegante-narrador, o carregador trabalha no sol forte, o que nos faz lembrar, é claro, do conto de Aníbal Machado:

Sindabād, o carregador, que certo dia transportou um pesado carregamento até um local distante debaixo de um sol bem forte, sendo então prejudicado pelo cansaço e exaurido pelo esforço. O calor intenso fez-lhe escorrer o suor e aumentar a preocupação. (LIVRO..., 2018, p. 204)

Ao se deparar com a casa do rico navegante, recita versos, trabalhando, portanto, com a imaginação.

Mais do que os versos que cria, no entanto, está no relato de Sindabād, o navegante, que acolhe o carregador em sua casa, a grande relação com o conto de Aníbal Machado. A estratégia do navegante é relatar as aventuras que viveu no mar e em terras inóspitas para que seu ouvinte pobre se convença de que ele é merecedor da riqueza que possui. Assim, ouvimos, tal qual o carregador, histórias completamente insólitas das diversas viagens que realizou. Há todo tipo de narrativa e de aventura. Na primeira viagem, por exemplo, uma ilha se move e revela ser uma baleia. Na segunda, Sindabād é esquecido em uma ilha, amarra-se nas garras de um pássaro gigante para voar e chega a um vale habitado por cobras enormes. Em outra terra precisa fugir de um gigante que empala seres humanos e os come assados. Já em outro lugar, naufrago, é agraciado pelo rei com um casamento com uma moça nativa. Surpreende-se, no entanto, ao descobrir que era hábito enterrar o marido junto com a esposa quando esta falecia. Sua esposa morre e ele é enterrado vivo num poço de cadáveres, mas consegue se safar. Enfim, as aventuras do navegante Sindabād são surpreendentes e insólitas, revelam

o contato com culturas desconhecidas e com criaturas estranhas e insólitas. O personagem-narrador sempre consegue acumular riquezas e sempre pode gozar de inúmeros prazeres após o término das aventuras.

Em “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, o protagonista vive as duas experiências dos personagens de nome Sindabād. Pelo lado que poderia ser chamado de realidade, enxerga-se como o carregador, que precisa trabalhar no sol forte e acaba fantasiando com o calor excessivo e a visão de algo luxuoso, que aqui é o transatlântico que vem segregar com o cais. Pelo terreno da imaginação ou do sonho, vem a se parecer com o Sindabād navegante, que pode viajar e viver as mais inusitadas aventuras. Assim, Xangai surge no conto como terra onírica rica de possibilidades. No entanto, uma interrupção da realidade provocará uma cisão na experiência onírica e, na sequência, teremos a ideia de loucura.

A leitura das aventuras de Sindabād, como dissemos, ocorre no fim da primeira parte do conto. A segunda parte se inicia com a chegada do rato ao Brasil, descendo como último tripulante. Tem-se em seguida uma espécie de encontro com o guarda-civil e finaliza ou se interrompe com o protagonista adormecendo. É a parte intermediária, como dissemos, em que uma dúvida prevalece. Com o rato, finaliza-se o desembarque do transatlântico, que evoca várias imagens como uma espécie de arca de Noé ao contrário ou mesmo uma Caixa de Pandora de onde surgem inúmeras coisas ruins. Ao final, em vez de esperança, tem-se um rato. Rato que poderá roer os casacos da Monarquia e os queijos frescos da República. Por um lado, tem-se a perspectiva negativa de destruição do passado que chegou aqui, no início dos anos 1920, muito associada ao futurismo. Ou, por outro lado, o rato poderia possuir justamente um viés positivo dada a sua qualidade de destruidor de arquivos em época de forte presença das vanguardas europeias, quando a nova arte começa a ser realizada efetivamente. Vale lembrar que a chegada do transatlântico se equipara à dos novos movimentos modernos, como está citado ainda na primeira parte:

Um jovem esteta alemão, negociante de motores, largara o chope e viera ao convés para fazer o diagnóstico: “Cubismo nas montanhas, *pontilhismo* no mar e arrivismo na cidade. Natureza virgem, imprevista, bárbara etc. etc.... População gesticulante. Pigmento



vário. Sol. Material para teorias estéticas. Este país precisa de maquinismos e de filosofias. Przf’. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 168)

Todas as novidades, estéticas e culturais, encontram no rato um símbolo do novo. Entre o rato e o guarda-civil, temos, então, o confronto entre a nova forma de ver o mundo e a ordem costumeira das coisas. Um simboliza o *zeitgeist*, o espírito de época, do século XX. O outro, a velha forma de ver o mundo, positivista, marcado por uma lógica cartesiana que tanto motivará os surrealistas a subverterem o cotidiano. Na segunda parte, o rato é dotado de tal dimensão que incomoda o guarda-civil, que se espanta e não sabe se o quer bem ou mal. Diante de uma invasão de algo que o surpreende, busca na racionalidade uma saída para a compreensão da vida. Aníbal Machado reveste a cena de humor, revelando, evidentemente, o seu apreço pela modernidade:

Tudo tinha explicação, menos aquele rato e o telégrafo sem fio. [...] Tudo se explica, refletiu o guarda. O sol, se brilha, é para que não haja escândalos na rua, como nos cinemas, e as montanhas, se são altas, é por causa do panorama que delas se descortina – mas aquele rato estava na obrigação de ser rato e nada mais que rato. [...] rato, substantivo masculino, singular... singular... (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 177-178)

Mas também reconhece o roedor como uma exceção, como um “camundongo especial”, que talvez estivesse imbuído de “ideias anarquistas”, mas que ao mesmo tempo era um passageiro de transatlântico. O narrador também nos revela informações sobre o rato, que passou por Biscaia, Vigo e Havre. Atravessou o atlântico e agora se depara com um guarda-civil, que tal como Prometeu acorrentado, sendo queimado pelo sol, é visitado por Io que, picada sempre por um inseto, não pode parar e precisará seguir caminhando indefinidamente, tal como o rato do conto:

IO: Que país é este? Que raça é esta? Quem devo dizer que vejo batido pela tempestade e acorrentado no rochedo? Que crime expias em tamanha agonia? Conta-me para que país do mundo me trouxeram meus erros, infeliz que sou. Oh! Ai! Ai de mim! Ai! De novo esse inseto vem me picar, miserável que sou. [...]

PROMETEU: Como poderia deixar de ouvir a donzela perseguida pelo moscardo, a filha de Ínaco, que abrasa de amor o coração de Zeus e que, agora, execrada por Hera, é forçada a uma corrida errante e sem fim por este mundo? (ÉSQUILO, 1982, p. 30)

A chegada do rato na ensolarada capital do Brasil evoca, por outro lado, a imagem do parto da montanha, que tem como uma de suas fontes uma fábula de Fedro, conhecida como “A montanha de parto”: “Uma montanha, em trabalho de parto, soltava altos gemidos e havia grande expectativa na terra: Eis que ela dá à luz um rato” (PORTELLA, 1983, p. 122). Na terceira parte do conto, quando efetivamente temos o devaneio do guarda-civil, ou o sonho, a imagem do transatlântico se liga às imagens de sua infância e ele relembra as montanhas desaparecendo atrás, quando partiu a cavalo da terra natal: “Montanha, parto da montanha... ah! onde estaria o rato, o seu rato?” (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 179). Na terceira parte, ele, portanto, passa a se identificar com o rato, denunciando ser ele próprio um forasteiro que, assim como o rato, viajou para chegar à capital do país. Mas agora, feito guarda-civil, acorrenta-se à praça em dia ensolarado, no calor de 39°C à sombra, e devaneia transitando entre a razão e o sonho. Por fim, ainda na segunda parte, o guarda-civil, estimulado pela aparição do rato, se põe a refletir e chega à conclusão de que o mundo é uma festa. A imagem da festa se soma às liberdades já enumeradas no fim da primeira parte: a possibilidade de uso de algum entorpecente, o sonho, a leitura e o sol perturbador.

Na terceira parte do conto, a narração sobre o que ocorre na praça Mauá é intercalada com o relato do sonho ou devaneio do guarda-civil que, “sonhando incorrigivelmente”, viu-se dentro do transatlântico em viagem pelo mundo. Em seu sonho misturam-se imagens do dia como a presença de estrangeiros com outras imagens e as “sereias do tempo de Ulisses” que podem ouvir o ritmo *jazz-band* da época. Ao mesmo tempo que o guarda dorme, o rato aproveita o descuido e adentra na cidade em plena luz do dia. Navegando, ele chega a Xangai, onde estendia a mão para dançar com alguém quando um cidadão o acorda e o faz regressar à praça Mauá.

A narrativa é clara ao trabalhar com a ideia de sonho. Porém, uma vez acordado, o guarda-civil acende um cigarro e o tratamento dado à ação faz que a associação com o ópio, embora ambígua, seja ao menos sugerida:

Acendeu o cigarro.

À fumaça compareceram o transatlântico, a dançarina, a francesa, o rato e um panorama parcial de Xangai. Parecia fumaça de cachimbo chinês, de tão concorrida. Acabou conseguindo restabelecer em si a unidade moral, desagregada pelas emoções e dissolvida pelo calor. (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 181)

Outra perturbação que se soma é justamente a ausência do transatlântico, que partiu e já vai longe. Uma imagem significativa da perda da razão do guarda-civil ocorre quando o vento lhe atira o quepe para longe, nos remetendo a uma cena parecida, escrita muito tempo depois pelo próprio Aníbal Machado, e que se situa ao final do conto “O iniciado do vento”. A relação é a mesma: a alteração da ordem. Um juiz e um guarda-civil, que prezariam pela rigidez das leis e defenderiam a ordem, passam, cada um a seu modo, a acreditar ou aceitar o insólito. Já o devaneio do guarda-civil, ao final do conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” encontra forte semelhança como o final da peça *O piano*, também de Aníbal Machado. Em seu devaneio, o guarda-civil passa a misturar imagens do seu sonho com a realidade em que vive, monologando mais consigo mesmo do que com o cidadão que o solicita. O final do conto se assemelha a um crescendo musical, que resultará em seu recolhimento ao hospício.

— Coitado do cais! nunca mais! nunca mais... masculino, singular... Xangai... Xang... O senhor tem calos? Só tem calos quem quer... Quem é o pai da criança? Eu não sabia que o mundo era assim... Que beleza este mundo!...

Teve a sensação de que era coquetel, depois que era ventilador, quilha de navio, rato e finalmente que não era nada. Fazia contrações com os dedos estrangulando Luís XVI e em seguida uma criança. Ouvia o padre Vieira e passou-lhe uma vaia. Tomou sorvete ao lado de Landru, Cleópatra e Sete Coroas. Pisou no calo de Mussolini e interveio na política inglesa assobiando a “Gigolette”. Deixou a cacheira de Paulo Afonso pingar dentro de seus olhos e, logo depois, jogou pôquer com Napoleão. Acabou fumando o cassete... .

Mas, como estava uniformizado, continuou guarda-civil até as sete da noite, hora em que recebeu ordem de partir com urgência para o Hospício, onde acordou no dia seguinte fazendo apreciações sensatas sobre a China... para onde seguia num luxuoso transatlântico em companhia de uma porção de ratos maliciosos... (PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 183-184)

No fragmento temos um exemplo da fala perturbada do personagem seguida pela narração de sua confusão mental, que mistura os mais diversos elementos. Apesar de lermos no excerto que “acabou fumando o cassete”, a afirmação vem marcada pela ambiguidade de uma perturbação anterior. No entanto, é significativa. As apreciações sensatas do dia seguinte são um mero atenuante, pois para a China, afirma-se, o guarda-civil seguia num transatlântico e na companhia de ratos.

Assim, Xangai funciona no conto como um lugar de realização de desejos. Anterior à Pasárgada de Manuel Bandeira e às terras do Sem-fim de Raul Bopp, Xangai se constitui como um lugar imaginário em que tudo pode se realizar. Lá ainda é possível consumir o ópio, como leremos depois com os alcaloides no poema de Bandeira. Lá, há dançarinas russas e a vida é uma festa. Xangai, aqui, lembra ainda o texto “Santa Maria, Castelo de Passarinhos”, que será reunido em *Cadernos de João*. (MACHADO, 1957) Para Xangai, seguirá também uma porção de ratos maliciosos. O plural que aparece no final do conto aponta para uma questão maior. É preciso lembrar que ocorre uma identificação entre o guarda-civil e o rato, quando a imagem da montanha é evocada na terceira parte no parto inesperado e comicamente surpreendente da fábula. Assim como o rato que saiu do transatlântico, o guarda-civil é um rato que deixou as montanhas da infância. Acabou se tornando guarda, apesar de o conto nos informar que é algo provisório e que espera conseguir coisa melhor na vida. Assim, a profissão é diminuída e ele se equipara ao rato que sai da grande embarcação. Sendo guarda, como mostramos, preza pela racionalidade e cumprimento das leis, não admitindo, *a priori*, o irreal e os acontecimentos misteriosos da vida.

No entanto, como demonstrado, o conto possui um nítido encaminhamento, partindo de uma ideia de realidade, passando por uma parte intermediária em que a dúvida é marcante, até chegar ao universo onírico e ao devaneio. A transição, clara na narrativa, está também no protagonista, que transita do guarda na praça ensolarada para a figura de alguém perturbado às sete da noite. Para essa transição, é de grande importância a figura do transatlântico, que aparece no cais do Rio de Janeiro e permite que seja contemplado como um alumbramento, tema recorrente no universo do surrealismo. Ora, é justamente a partir desse primeiro alumbramento que o guarda-civil, símbolo da razão, se transformará e se verá completamente perturbado depois. Vimos, também, que o navio traz

diversas novidades ao país, deste a imigração de estrangeiros que dão o momentâneo ar cosmopolita à praça Mauá até as ideias já marcadas pelas inovações estéticas da Europa. O resultado é um homem que, internado no hospício, se vê viajando para a China, ou, visto de outro modo, de alguém que fora iniciado numa nova forma de ver o mundo e liberta-se, não podendo mais compactuar com a tradição conservadora existente em sua pátria.

O conto, por essa leitura, corresponde a determinados anseios do surrealismo que naquele ano de 1925 já eram conhecidos dos modernistas, pois tinham origem em outras vertentes estéticas como o dadaísmo e o cubismo. O surrealismo mesmo já vinha se constituindo desde 1919, em torno da revista *Littérature*. A narrativa de Aníbal Machado corresponde, nesse sentido, à atitude surrealista, que busca de todas as formas pela liberdade. A forma como organiza o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, caminhando para o devaneio, para a loucura, mas também para a liberdade, pode ser relacionada às considerações de Maurice Nadeau (2008) acerca do movimento surrealista:

A parede que separava tão ciosamente, tão imutavelmente a vida privada da vida pública, o inconsciente do consciente, o sonho do “pensar dirigido”, lógico, cai por terra; a torre inclinada da respeitabilidade burguesa se decompõe em migalhas. [...] Maldita seja a lógica, em primeiro lugar. Aqui, sobretudo, ela precisa ser acossada, vencida, reduzida a nada. (p. 19)

Ter publicado o conto na revista *Estética* é significativo. Seus diretores, como vimos, também acompanhavam os desdobramentos do surrealismo na França. O tema da loucura já havia aparecido de forma significativa um ano antes, no “Manifesto do Surrealismo”. Nele, André Breton (1985) afirma, por exemplo, que passaria a vida inteira a provocar as confidências dos loucos.

Antes de residir no Rio de Janeiro, para onde vai em 1923, Aníbal Machado já havia trabalhado com o mistério e o insólito nas narrativas que assinou como Antônio Verde e em *O capote do guarda*. A sua aproximação ao surrealismo ocorre, portanto, com naturalidade, cumprindo uma linha evolutiva que já se esboçava desde as suas primeiras produções literárias. O mesmo, como pontuamos, ocorre com o trabalho com o humor, que só depois se modifica, tingindo-se de reflexão e se caracterizando como humorismo. Em 1929, Aníbal Machado publicará na *Revista de Antropofagia* um texto

intitulado “Grande Prêmio da Exposição”, que aparenta ser uma anotação de sonho. Posteriormente publicará “Sonho de uma Noite de Fevereiro” nos *Cadernos de João* (MACHADO, 1957), que hoje sabemos se tratar de fato de uma anotação de um de seus sonhos. O escritor manteve vivo interesse pelo surrealismo durante toda a sua vida. O conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” pode ser compreendido, como buscamos demonstrar, como uma das primeiras experiências literárias de Aníbal Machado em que de fato se percebe um diálogo com a novidade das vanguardas europeias, ainda que isso não se revele como uma subversão da linguagem.

Passadas muitas décadas de sua morte, até hoje Aníbal Machado provoca certo incômodo na crítica literária, pois, a seu modo, participou de todo o modernismo brasileiro e foi uma influência para grandes escritores do período como Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade. No entanto, engavetou seu romance *João Ternura*, que poderia ser obra da primeira fase do movimento. Tardou a publicar seus contos. Reuniu sem pressa os textos de *Cadernos de João*. Nunca manteve regularidade como crítico literário e exerceu a atividade mais na forma oral, nas conversas amigáveis, do que na escrita efetivamente. O conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico” só foi publicado em livro em 1965, por motivação da editora José Olympio, que passou a reproduzi-lo como apêndice ao livro de contos de Aníbal Machado, sob novo título. Durante quarenta anos, os leitores de sua obra tiveram dificuldades para encontrar a estória do rato e do guarda-civil, talvez até para saber de sua existência. Misto de rato, guarda-civil e transatlântico, seu conto hoje nos ajuda a compreender melhor não só o movimento modernista e a recepção das vanguardas aqui, mas a obra singular de um grande escritor.

## Referências

- ANTELO, Raúl. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994. p. 15-33.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984. Coleção Ensaios. n. 105.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. xxxvii-xxlvii.

CARVALHO, Jonatas Carlos de. A emergência da política mundial de drogas: o Brasil e as primeiras Conferências Internacionais do Ópio. *Oficina do historiador*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 153-176, 2014.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado*. 1984. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Publifolha, 2010.

LACERDA, Andréa Maria de Araújo. *O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LIVRO das mil e uma noites. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MACHADO, Aníbal. *Vá-se embora Maria. Movimento brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 11-12, 1929.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. São Paulo: Ateliê, 2003.

O CAPOTE do guarda. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, ano 83, v. 38, p. 59-73, 2005. Cap. 6-8. Publicação parcial contendo textos de Carlos Góis, Ernesto Cerqueira e Laércio Prazeres.

O CAPOTE do guarda. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, ano 84, v. 39, p. 93-101, 2006a. Cap. 9-11. Publicação parcial contendo textos de Berenice Martins Prates e João Lúcio.

O CAPOTE do guarda. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, ano 84, v. 40, p. 147-164, 2006b. Cap. 12-15. Publicação parcial contendo textos de Aníbal Machado, Carlos Góis, Ernesto Cerqueira e Laércio Prazeres.

O CAPOTE do guarda. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, ano 84, v. 41, p. 103-115, 2006c. Cap. 16-19. Publicação parcial contendo textos de Milton Campos, João Lúcio, Aníbal Machado e Carlos Góis.

PORTELLA, Oswaldo O. A fábula. *Revista Letras*, Curitiba, v. 32, p. 119-138, 1983.

PUNTONI e TITAN JR. Samuel Titan Jr. (Org.). *Estética: revistas do modernismo 1922-1929*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

PUNTONI, R.; TITAN JR. S.; FERRAZ, E. *Revista de Antropofagia: revistas do modernismo 1922-1929*. São Paulo: Imprensa Oficial: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

SPENCE, Jonathan D. *Em busca da China moderna: quatro séculos de história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WEG, Rosana. *Caos e catástrofe na obra de Anibal Machado*. 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.





## **A escrita como impasse: notas sobre *Vidas secas***

### ***Writing as an Impasse: Notes on Vidas Secas***

Rodrigo da Silva Cerqueira

Colégio Militar de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais/Brasil

rodrigoscercq@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2256-2832>

**Resumo:** O estudo de *Vidas secas* possibilita reflexões importantes acerca dos dilemas de uma literatura que se propõe a trazer humanidade a sujeitos brutalizados pela sociedade em que vivem. A obra trabalha esses dilemas também na escrita, deflagrando a distância que separa o intelectual do pobre e a dificuldade de articular literariamente a voz do marginalizado. Neste artigo, traça-se a hipótese de que o romance de Graciliano Ramos trabalha o impasse entre os mundos culto e iletrado em suas instâncias narrativas, forma e linguagem, na tentativa de dar vida e voz a um outro complexo e autônomo, sem deixar de problematizar a própria representação literária.

**Palavras-chave:** narrativa; outro; representação; Graciliano Ramos; *Vidas secas*.

**Abstract:** The study of *Vidas secas* (*Barren lives*) enables important reflections on the dilemmas of a literature that aims to bring humanity to people brutalized by the society they live. The work also addresses these dilemmas in the writing, triggering the distance that separates the intellectual from the poor and the difficulty of literarily articulating the voice of the marginalized citizen. In this article, we hypothesize that the novel by Graciliano Ramos works the stalemate between the cultured and illiterate worlds on his narrative instances, form and language, trying to give life and voice to a complex and autonomous other, without neglecting to question literary representation itself.

**Keywords:** narrative; other; representation; Graciliano Ramos; *Vidas secas*.

## Introdução

Graciliano Ramos, em determinado momento de *Memórias do cárcere*, relato de suas experiências como preso político entre 1936 e 1937, manifesta inadequação diante de posições sociais definidas, dizendo ocupar o que chama de “grupo vacilante e sem caráter”. (RAMOS, 1996, p. 356) A reflexão pode servir como ponto de partida para um problema central de *Vidas secas*, a construção de um ponto de vista narrativo ao mesmo tempo próximo e distante, que daria forma a um discurso ideológico muito particular:

A delicadeza obsequiosa e o desinteresse ostensivo do homem rico marcavam-me a inferioridade social. Sentia-me deslocado na cela estreita, os modos corteses feriam-me, atenciosas manifestações de condescendência. Aliás não me sentiria à vontade em nenhum lugar, foi o pensamento que me ocorreu naqueles dias. Usava roupa e linguagem de burguês, à primeira vista não nos distinguíamos; o mais simples exame, porém, revelaria entre nós diferença enorme. Também me distanciava dos operários; se tentasse negar isto, cairia na parlapatice demagógica. Achava-me fora das classes, num grupo vacilante e sem caráter, sempre a subir e a descer degraus, a topar obstáculos. Impossível fixar-me no declive longo da vida estreita. Repelido em cima e embaixo: aqui os modos afáveis e protetores de Adolfo; ali a brutalidade rija do estivador Desidério. (RAMOS, 1996, p. 356)

Pode-se argumentar que o autor, protegido pela camada de elaboração que todo testemunho carrega consigo, tente se situar numa posição política a certo modo confortável, em que não assume qualquer filiação à vida burguesa, mas também não se identifica com o operariado, transitando entre classes como autoridade intelectual e – por que não – moral. Ainda assim, a construção desse ponto de vista pouco afeito à visão de mundo da burguesia direciona o olhar ao outro, sobretudo ao mais pobre, como objetivo real, ao passo que o afastamento desse outro, não necessariamente por ausência de empatia, mas para evitar uma aproximação “demagógica”, que veria nele um ser mais exótico do que complexo, aponta para as dificuldades que esse mesmo objetivo tem de se concretizar.

Analisando a ficção de Graciliano Ramos percebe-se, no entanto, que esse problema não é apenas de natureza ideológica, mas compreende a própria representação, sobretudo em *Vidas secas*, cuja leitura só pode ser feita através de uma aproximação dialética que destaque os embates de Fabiano e sua família com o mundo, confrontando-os com a fatura literária desses dilemas proposta por Graciliano Ramos, e que parecem também ser dilemas do próprio autor no campo ideológico e da representação. É essa articulação que permitiria ver o romance no que ele tem de principal, a tentativa de emergência da humanidade em seres brutalizados pela sociedade através de uma literatura que não deixa de problematizar a distância do outro (o pobre) daquele que tem a palavra e a possibilidade de oferecer voz ao cidadão de classe baixa através da ficção.

### **Etapas de um projeto**

Em *Vidas secas*, aproximar-se do outro é, pois, um projeto, mas um projeto que parece demonstrar-se enquanto empreitada tortuosa justamente pelas barreiras sociais quase intransponíveis em que se baseia. Sob esse aspecto, o exame atento de certas passagens da narrativa ilustra bem como forma, linguagem e ideologia estão a todo momento articuladas; analise-se, por exemplo, um trecho do capítulo de abertura, “Mudança”, em que a família de Fabiano, após extensa caminhada pelo sertão, tenta encontrar pouso:

Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo.

Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente. (RAMOS, 2018, p. 13)

O discurso indireto prevalece em quase todo o fragmento, assim como a cristalização de um relato sobre atividades finalizadas, reforçada pelo predomínio do pretérito perfeito. Essa prevalência destacaria uma espécie de separação entre as personagens e um narrador que sobre elas se debruça, mas

sem se envolver ou dar-lhes voz, descrevendo apenas suas ações e reações.<sup>1</sup> Todavia, a incidência de certas formas verbais no interior do relato abre pequenas frestas pelas quais é possível questionar esse distanciamento. O imperfeito em “uma sombra passava por cima do monte”, ou o gerúndio de “foram agachar-se perto dos filhos, suspirando”, trazem os acontecimentos para mais perto do presente, como se o relato fechado, consolidado como ação ocorrida e finalizada, de repente se mostrasse como narrativa ainda em progresso, saindo do domínio do narrador de fora para a visão das próprias personagens sobre os acontecimentos.

Essa oscilação de domínio da narrativa, entre a posição de um narrador que observa e analisa e as reflexões das personagens que tentam impor suas próprias vozes, pode ser mais bem observada no último trecho do fragmento. Aqui, o uso do imperfeito, cujo saldo imediato é a movimentação do próprio tempo narrativo, ganha outros ares, incidindo também no domínio da voz que conduz o relato. Ao caracterizar o azul do céu como a cor que “deslumbra e endoidecia a gente”, o romance deixa de alguma forma as personagens falar, como se por um breve momento fosse possível que suas impressões assumissem as rédeas da narração. Há de se destacar, no entanto, que o “a gente” acaba por puxar também a própria voz do narrador para perto das personagens, sem necessariamente demolir as distâncias entre o culto e o iletrado, mas ratificando a empatia da ficção para com o outro e a tentativa de deixá-lo falar. É como se Graciliano Ramos, por pequenas inserções da voz das personagens na narrativa, oferecesse pontes de encontro, restando clara, entretanto, a separação entre os mundos que orbitam o discurso romanescos.

Inicialmente, então, a constatação e a (tentativa de) dissolução desse impasse materializam-se no plano da linguagem, num movimento que não fecha quaisquer ciclos, mas propõe o problema aberto. Ao assumir a distância entre narrativa e personagem como pressuposto, o romance parece fugir daquilo que Antonio Candido (1999) – analisando a literatura regionalista – chamou de “falsa admissão do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos” (p. 88), alertando para a possibilidade de a assunção da voz do sertanejo pelo narrador culto (ao apostar em desvios gramaticais, expressões

---

<sup>1</sup> Antonio Candido (2006) vê essa construção narrativa como forma de o romance materializar a “rusticidade extrema” das personagens numa “linguagem virtual a partir do silêncio” (p. 45).

idiomáticas e regionalizadas, invariavelmente inseridas apenas nas falas das personagens iletradas) na verdade dar corpo a uma visão reificada do campesino, reduzido ao “nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade”. (CANDIDO, 1999, p. 88) *Vidas secas*, por via diversa, constata a fratura social a partir do universo linguístico: quando falam ou quando seus pensamentos são abordados, as personagens invariavelmente permanecem no registro culto, oscilando muito pouco a linguagem para o domínio mais próximo à oralidade; por outro lado, a narrativa, predominantemente culta, toca o domínio linguístico das personagens (como o “a gente” mencionado anteriormente), mas num aceno breve, rapidamente desfeito.

A distância entre narrador e personagem, assim, não é abolida, mas constantemente problematizada, como se a ficção exibisse no próprio transcorrer do romance as dificuldades de solucionar esse problema; como lembra o próprio Antonio Candido, em texto alusivo ao cinquentenário do romance, o narrador criado por Graciliano Ramos “não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz certa objetividade de relator”, mas também “quer fazer as vezes de personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele”. (CANDIDO, 2006, p. 150) Sob esse aspecto, o ir e vir, o oscilar entre domínios linguísticos – com predomínio do registro culto o mais das vezes, lembre-se – posicionam não só as tentativas de aproximação entre os mundos culto e iletrado, que reforçam a necessidade da emergência do outro enquanto ser complexo, mas a dificuldade de que essa aproximação se concretize, deixando clara a fratura social a partir da qual o romance é composto.

E o processo torna-se ainda mais instigante para análise quando são lidos os monólogos interiores que acompanham e conduzem a família de retirantes. Neles, o oscilar de vozes e domínios linguísticos é acompanhado pelo movimento de avanços e recuos das próprias personagens, cujos pensamentos acabam por ilustrar o processo social que as brutaliza e a resistência com que tentam impor sua humanidade num jogo de constantes aproximações e distanciamentos. Tome-se como exemplo a passagem em que Fabiano, já quase no fim do romance, reencontra o “soldado amarelo”; a citação é longa, mas importante para o que se quer abordar:

O suor umedeceu-lhe as mãos duras. Então? Suando com medo de uma peste que se escondia tremendo? Não era uma infelicidade grande, a maior das infelicidades? Provavelmente não se esquentaria nunca mais, passaria o resto da vida assim mole e ronceiro. Como a gente muda! Era. Estava mudado. Outro indivíduo, muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bom para aguentar facão no lombo e dormir na cadeia.

Virou a cara, enxergou o facão de rasto. Aquilo nem era facão, não servia pra nada.

Ora não servia!

— Quem disse que não servia?

Era um facão verdadeiro, sim senhor, movera-se como um raio cortando palmas de quipá. E estivera a pique de rachar o quengo de um sem-vergonha. Agora dormia na bainha rota, era um troço inútil, mas tinha sido uma arma. Se aquela coisa tivesse durado mais um segundo, o polícia estaria morto. Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda. Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da catinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso. Dormiria com a mulher, sossegado, na cama de varas. Depois gritaria aos meninos, que precisavam criação. Era um homem, evidentemente.

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir pra baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força.

Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

— Governo é governo.

(RAMOS, 2018, p. 106-107)

O fragmento apresenta o mesmo tipo de variação de tempos verbais já destacado. Aqui, porém, o pretérito perfeito perde protagonismo especialmente para o imperfeito, já que o trecho, através do discurso indireto livre, volta-se mais às reflexões de Fabiano do que propriamente ao que de fato ocorre no breve reencontro com o soldado – que “um ano antes, o levará à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite”. (RAMOS, 2018,

p.102) E é dentro dessas reflexões que se encontra deflagrado o problema da linguagem, da distância entre narrador e personagem, e, por consequência, da construção de um ponto de vista ideológico que assuma o outro enquanto possuidor de uma voz própria, ou ao menos que se quer autônoma.

Note-se, de início, que todo o trecho é produzido segundo o universo linguístico do narrador, com poucos termos ou expressões ligados ao universo do sertanejo (“quengo”, “o polícia”); estes, no entanto, surgem no próprio corpo da narrativa, não nas falas de Fabiano, o que pode revelar um encontro entre os mundos culto e iletrado. O encontro é breve; a narrativa volta rapidamente à norma padrão, e esse oscilar, que não rejeita a objetividade do narrador nem deixa de identificar a presença da personagem, expõe as dificuldades de superar as distâncias sociais envolvidas na construção ficcional. Tem-se, pois, uma literatura que flerta com o universo linguístico do pobre, tenciona adotá-lo como parte da composição, mas que não assume esse universo como se fosse seu. Há aí um problema, pois não existe possibilidade de a linguagem do sertanejo ser a mesma do narrador culto, mas também não existe possibilidade de se voltar atrás no projeto de tentar oferecer voz ao pobre através da ficção. Prefere-se, portanto, o impasse, que revela tanto as dificuldades de aproximação quanto a necessidade de superação das distâncias.

As oscilações presentes no plano da linguagem parecem fazer parte de um movimento maior, que acompanha não só a análise dos pensamentos de Fabiano, mas como o ir e vir de suas reflexões vai construindo a própria voz do sertanejo no interior do romance. Nesse ponto, podem-se analisar duas ocorrências distintas de interferência da personagem na narrativa, que se não abolem a “objetividade de relator” salientada por Candido, certamente costuram a voz do sertanejo ao romance; primeiro, certos termos ou expressões que, realçados por pontuação expressiva, marcam a invasão do discurso do narrador por Fabiano (“Então?”, “Como a gente muda!”, “Muito bem!”); depois, uma espécie de diálogo entre narrador e personagem, como se a resposta a determinadas observações marcasse a presença ativa do sertanejo na construção literária (“Aquilo nem era facão, não servia pra nada. Ora não servia!” ou “Era um homem, evidentemente. Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem”). Essas interferências ressaltam que, embora permaneça a distância entre os mundos culto e iletrado no plano da linguagem, esses mundos se tocam no plano narrativo, subsumindo a voz da personagem no discurso ficcional.

Mas a inserção de Fabiano na construção literária tem espectro mais amplo, numa tentativa de “alargar o território literário e rever a humanidade das personagens”. (CANDIDO, 2006, p.150) Para isso, é importante considerar o modo como o sertanejo emerge pela ficção, não se impondo pela fala, mas pelo pensamento, e que esse pensamento não se aclara pela certeza, mas pela dúvida. Assim, é como se o oscilar da linguagem, as interseções entre o mundo da personagem e a narrativa acompanhassem a própria oscilação de suas reflexões diante de uma situação que confirma a reificação da consciência sob a imposição da subalternidade. O “soldado amarelo”, da mesma forma que o patrão noutra momento do romance, é uma figuração do mundo externo com o qual o sertanejo não consegue estabelecer diálogo, e pelo qual vê cristalizada sua condição de cidadão de segunda classe. Mas o desejo de enfrentar “o polícia”, o desprezo diante desses “bichinhos ruins” com quem não valeria a pena sequer sujar a lâmina do facão, e a posterior resignação diante da noção geral de que “governo é governo”, impõem o caráter humano e complexo de Fabiano, que não pode ser desvinculado de sua posição social, mas que também não é totalmente condicionado por ela. Não há determinismo em *Vidas secas*. Há personagens cujas consciências são moldadas pelo constante embate contra o real, que gritam, se debatem, lutam contra o fato inevitável da exploração econômica, do rebaixamento social a que parecem estar destinados. E essa luta é acompanhada pela construção literária, que adere à consciência da personagem possibilitando-lhe voz, ao mesmo tempo que coloca as dificuldades de essa voz surgir através de um mundo letrado, inacessível ao sertanejo.

Chama a atenção, nesse aspecto, o próprio eixo metafórico do fragmento, que aproxima homem e coisa. O facão, que remete à tortura na cadeia um ano antes (“bom pra levar facão no lombo”), é o mesmo instrumento cuja força pode derrubar o “soldado amarelo”, mas que, ao restar inutilizado na “bainha rota”, demonstra a fraqueza do sertanejo no momento-limite. O facão é Fabiano, que se vê forte diante do adversário (“E estivera a pique de rachar o quengo de um sem-vergonha”) e, ao mesmo tempo, diminuído diante da autoridade (“era um troço inútil”), cujo peso social anula o desejo por vingança. Não se trata, porém, de constatar a reificação do homem diante de um mundo que o vê como coisa. Não só. A associação entre a arma inutilizada e a personagem abre pontes para a construção de sua própria humanidade, forjada pela reflexão, pela complexidade dos pensamentos, pelos pesos e



contrapesos que atribui às ações – e pelas limitações do desejo diante da realidade, processo emoldurado por uma linguagem que toca o mundo do pobre sem necessariamente dominá-lo (releia-se a convivência na mesma frase entre “quengo”, “um sem-vergonha” e “estivera”), expondo a fratura que anula Fabiano e da qual emerge sua humanidade.

Assim, o drama consolida-se enquanto movimento amplo, capaz de influenciar também o discurso ficcional. O possível assassinato do soldado, constantemente incentivado e repellido, o caminho entre a autoafirmação e a constatação de que o tempo passara e, por isso, não seria possível ao sertanejo vingar-se das humilhações anteriormente recebidas, são etapas de um vai e vem da consciência que constroem a complexidade da personagem e parecem moldar a construção narrativa. E esse oscilar faz parte da linguagem, da construção metafórica, dos fios que consolidam o monólogo interior sustentado pelo discurso indireto livre. Interligadas, essas instâncias reforçam o princípio do romance de constituir humanidade ao brutalizado, à medida que apontam para o difícil processo de superação da distância entre o pobre e o intelectual. Ressalte-se, contudo, que as pontes estabelecidas para a superação desse distanciamento só existem pela configuração do outro enquanto possuidor de uma voz que é trazida à tona pela ficção, construída esteticamente. Em suma, o rigor com que *Vidas secas* é escrito projeta a existência de um outro cuja humanidade surge da literatura e influencia a formulação literária. E a macroestrutura do romance acompanha esse movimento, ampliando-o.

## Jogo de espelhos

Contextualizando a recepção inicial do romance de Graciliano Ramos e as chaves analíticas que parecem acompanhar a obra desde então, Luís Bueno (206) rechaça a leitura de que *Vidas secas* seria um “romance desmontável”, em que os capítulos funcionam de forma independente. Segundo Bueno (2006), o livro organiza-se sob uma lógica particular, na qual os capítulos “se relacionam um a um, como se houvesse um espelho” (p. 650). Assim, o romance não seria composto em “pedaços que poderiam ser lidos isoladamente”, como define Antonio Candido (2006, p. 145), entre outros críticos, mas dividido em duas partes, que compreenderiam o próprio destino da família de retirantes; primeiro, da aflição diante da seca à chegada a uma terra que lentamente vão dominando e, a partir dela,

garantindo alguma esperança de sobrevivência (os seis primeiros capítulos); depois, de certa consolidação em terra alheia, ao novo desespero provocado pela chegada iminente da seca e o necessário abandono da fazenda (os seis últimos).<sup>2</sup> Essas duas partes englobariam doze dos treze capítulos do livro, restando “Inverno” como elo entre a primeira e a segunda partes, em cujas páginas atingir-se-ia o maior nível de prosperidade e segurança da família, simbolizado pela noite tranquila que passam unidos em redor de uma fogueira.

A lógica especular, ainda segundo Bueno, estabelecer-se-ia na própria relação entre os capítulos, potencializando a oscilação entre certa prosperidade e a apreensão pelo retorno ao estado inicial de miséria. Note-se, por exemplo, os elos existentes entre “Fabiano” (segundo capítulo), em que o sertanejo se consideraria vencedor diante da batalha contra a terra – “Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 2018, p. 19) –, e “O mundo coberto de penas” (o penúltimo), em que se lê a impotência do sujeito diante da seca que se avizinha – “Podia reagir? Não podia. Um cabra”. (RAMOS, 2018, p. 114) E, claro, a relação entre “Mudança”, o capítulo inicial em que a família encontra abrigo contra a seca, e “Fuga”, quando tem de abandonar a fazenda por causa da seca.

Seria possível, porém, complementar essa leitura vendo nos movimentos das consciências das personagens e no embate entre os mundos culto e iletrado que invadem e problematizam a representação gatilhos para a macroestrutura de *Vidas secas*. Assim, a obra acompanharia, na organização de seus capítulos, os impasses propostos pela escrita e as nuances da construção da humanidade do homem pobre, algo que o próprio Bueno (2006) analisa na arquitetura do romance, em cujas páginas “a problemática de um conflito entre um eu e um outro passa para o problema da representação que se pode fazer de um outro pela literatura” (p. 642). Propõe-se aqui, portanto, uma leitura relacionando o problema da representação e a construção da obra; para isso, pode-se partir da lógica especular para entrar na análise dos capítulos e, conseqüentemente, do livro de forma mais ampla.

---

<sup>2</sup> Bueno contextualiza – e recupera – a chave do “romance desmontável” para análise de *Vidas secas*. Trata-se de uma resenha de Rubem Braga publicada à época do lançamento do romance, e que dava conta mais da condição econômica do próprio Graciliano Ramos ao escrever o livro do que da narrativa propriamente, já que Graciliano lançara capítulos do livro como contos na revista *Boletim de Ariel*: “Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável”. (BRAGA, 1938 *apud* BUENO, 2006, p. 648)

Tome-se, por exemplo, a relação entre “Cadeia” e o já citado “O soldado amarelo”; em ambos Fabiano encontra-se distante de casa, em movimento. “Cadeia” vê o sertanejo indo ao vilarejo fazer compras para sinhá Vitória; “O soldado amarelo” tem Fabiano de volta à fazenda depois de ir à casa do patrão acertar as contas e receber pela prestação de serviços. O fato de o movimento se repetir, justamente em direção contrária, reforça a leitura dos capítulos em espelho. O envolvimento entre as personagens também. Tanto em um quanto em outro trecho, o sertanejo vê-se diante do soldado, que “era autoridade e mandava” (RAMOS, 2018, p. 28), e tem questionada – a partir desse encontro – a própria humanidade.

Há, entretanto, nuances nessa relação especular, e mesmo na disposição dos capítulos no romance. “Cadeia”, por exemplo, segue o capítulo “Fabiano”, quando o sertanejo de algum modo se coloca como vencedor diante da natureza, estado revelado pelo dilema fundamental de sua trajetória, a sondagem se é ou não homem, ou melhor, se pode se considerar ou não homem. Diante de uma “sorte ruim”, contra a qual se sente “com força para brigar”, Fabiano posiciona-se como bicho, mas isso não o diminui; com orgulho da posição ocupada diante dos infortúnios – um tatu que “um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada” (RAMOS, 2018, p. 24) –, o sertanejo vê-se prestes a alcançar importantes feitos. O tom final do capítulo é, pois, de quase celebração pela estabilidade conseguida: Fabiano não tem fome, tem “vontade de comer”, como se a prosperidade permitisse desejo, não mais necessidade; além disso, a aparente calma possibilita até planos futuros: conversar com a esposa “a respeito da educação dos meninos” (p. 25), por exemplo.

Esse tom quase celebratório, no entanto, é resultado de um longo embate no qual as noções “homem” e “bicho” digladiam-se na consciência do sertanejo e se espriam nas sondagens que faz acerca do próprio mundo. Embora de fato termine o capítulo com uma vaga noção de triunfo, Fabiano jamais se coloca como verdadeiro vencedor diante da realidade, e o próprio orgulho de ser um bicho capaz de vencer dificuldades é problematizado pela personagem, que se quer homem, dono de onde pisa – “Agora Fabiano era vaqueiro e ninguém o tiraria dali” –, mas para quem a realidade não oferece caminhos senão os da anulação de esperanças – “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano”. (RAMOS, 2018, p. 19) Trata-se, novamente, do constante embate do sujeito diante da realidade, no qual não há resignação por parte da personagem, mas luta, contrariedade, e reconhecimento das próprias limitações que se vão forjando no “horizonte curto”, para lembrar expressão utilizada por Graciliano Ramos noutro ponto da narrativa.

Sobre esse aspecto, é importante notar um traço comum à trajetória das personagens de *Vidas secas* e que parece estar em primeiro plano tanto em “Cadeia” quanto em “O soldado amarelo”: a diferença de postura dos retirantes diante dos “homens”, aqueles que de algum modo não fazem parte de seu mundo ou nele exercem posição de mando. Desde o início de “Cadeia”, por exemplo, Fabiano põe em dúvida a honestidade dos demais sujeitos, já que vai às compras munido de uma “longa desconfiança”, ciente de que “todos os caixeiros furtavam no preço e na medida”. (RAMOS, 2018, p. 28) Essas dúvidas, desdobramentos do questionamento central que o move sobre ser ou não homem, potencializam a inadequação da personagem diante de um mundo que lhe parece sempre inimigo e cuja face mais cruel afigurar-se-á no “polícia”, responsável pela noite de submissão, quando reflete sobre a própria constituição humana:

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivía preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria um estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. Fabiano gritou, assustando o bêbedo, os tipos que abanavam o fogo, o carcereiro e a mulher que se queixava das pulgas. Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Devia continuar a arrastá-los? Sinha Vitória dormia mal na cama de varas. Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo. (RAMOS, 2018, p. 37)

O constante ir e vir dos desejos de Fabiano, sempre refreados pela realidade, comunica-se com o ir e vir da própria narração, que se deixa assumir pela personagem num tom enganosamente neutro, em que a mera repetição de palavras reforça sua voz (“um soldado amarelo não lhe pisava o pé não”; “não envergaria o espinhaço não”), ou a emula – deixando-o falar – num registro que busca unir o culto ao iletrado na mesma sentença,

fazendo conviver a analogia popular com a variação padrão (“Não ficaria um para semente”). Dessa formulação surge um ponto de vista ideológico muito peculiar, que – reforçemos – marca a distância entre os mundos culto e iletrado na linguagem, mas busca caminhos para o entendimento do outro. É como se narrador e personagem, o intelectual e o pobre, se entendessem, e o primeiro servisse de tradutor aos anseios do segundo. Mas essa tradução nunca é literal, havendo adaptações claras, limites evidentes para a transposição do pensamento.

Há de se destacar, contudo, que o outro só surge de forma completa – e complexa – pela própria visão de mundo que vai construindo através da ficção. Assim, é preciso marcar as ideias que rondam as reflexões de Fabiano, que vão da revolta iminente contra o inimigo imediato, à certeza de que o policial simboliza uma estrutura de poder mais ampla (“Mataria os donos dele”). Além disso, notam-se metáforas muito particulares adensando a consciência da personagem, como a relação entre seus instrumentos de trabalho e a própria impossibilidade de revoltar-se de fato (os “cambões” que o ajudam a tanger o gado são as amarras familiares que lhe impossibilitam de fazer “um estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo”). Por fim, a lembrança da esposa de algum modo espanta a reflexão inicial – vendo nela e nos filhos entaves aos desejos de vingança –, como se a própria consciência guiasse o sertanejo à realidade (“Sinhá Vitória dormia mal na cama de varas”).

Esse último movimento ratifica a visão de mundo que se vai construindo, e que não necessariamente abdica da revolta, mas também não lhe garante oportunidade de ocorrer. A presença da esposa nas reflexões de Fabiano, um chamado à terra, desdobra-se no destino dos filhos, que também seria o destino do sertanejo, como se o tempo assumisse um caráter circular aos que são brutalizados pela sociedade que produz soldados amarelos. Note-se, de início, que Vitória desperta a atenção do marido para a precariedade da vida por meio do aspecto material; a “cama de varas” simboliza não só a condição financeira e social do núcleo familiar, mas o fato de eles estarem inseridos de forma marginal num mundo reificado. E num mundo em que se torna possível um homem ter donos, como Fabiano, como o “soldado amarelo”, a alguns é facultado guardar reses, a outros pisar, maltratar, machucar. Assim, àqueles colocados como cidadãos de segunda classe, o destino seria certo, e dividido com as gerações futuras: “brutos”, trabalhando em terra alheia, querendo-se homens, julgando-se cabras.

A emergência da revolta e a anulação desse desejo pela realidade é o que acompanha também a transição entre “Contas” e “O soldado amarelo”. No primeiro, Fabiano já vê distantes quaisquer aspirações de ser aceito no mundo dos “homens”, movimento figurado pela utilização constante do dito popular “quem é do chão não se trepa”, e potencializado pela raiva que conserva, mas não pode canalizar contra os abusos econômicos do patrão: “Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era”. (RAMOS, 2018, p. 95) Mesmo assim, e acompanhando o que se leu em “Fabiano”, o epílogo de “Contas” sinaliza uma espécie de respiro ao drama do sertanejo, ciente de que a mera recordação de “fatos agradáveis” faria a vida não ser “inteiramente má” (RAMOS, 2018, p. 99), o que o leva a pensar nos seus, naqueles que lhe permitem ser homem:

Deixara a rua. Levantou a cabeça, viu uma estrela, depois muitas estrelas. As figuras dos inimigos esmoreceram. Pensou na mulher, nos filhos e na cachorra morta. Pobre da Baleia. Era como se ele tivesse matado uma pessoa da família. (RAMOS, 2018, p. 99)

Ainda que a recordação da família abra a Fabiano possibilidades de esquecer a própria condição diante do mundo, o cotidiano lembra-lhe quem é e quem não pode ser. Por mais que o lamento pela morte da cachorra ofereça-lhe ares de humanidade (ilustrada pela inserção da voz da personagem no discurso narrativo – o “da Baleia” marcando uma oralidade quase imperceptível), o fato de ter matado “uma pessoa da família” o inclina também à brutalização. E é nesse vai e vem, entre parcas esperanças e duros recados da realidade, que o sertanejo reencontrará o soldado amarelo, “um homem e, coisa mais grave, uma autoridade” (RAMOS, 2018, p. 102), contra quem se revoltará e diante de cuja autoridade sucumbirá, diminuindo-se.

*Vidas secas* é construído sob um modelo bastante rigoroso, a macroestrutura reflete-se na microestrutura e, por fim, influencia os impasses propostos e questionados pela narrativa. A forma especular que rege a construção do livro, indo da apreensão à calma, para retornar da calma à apreensão, está no ir e vir da consciência das personagens que se movimentam entre os desejos e a realidade, um movimento que acompanha a própria escrita, entre as vozes do narrador e da personagem, figurando também a tensão entre os mundos culto e iletrado cujo impasse busca a emergência do outro enquanto ser complexo ao passo que reflete sobre as dificuldades desse projeto literário se consolidar. Um espelho diante de outro espelho.

## Caminhos possíveis

A lógica estabelecida na construção do romance é, portanto, a lógica do impasse. *Vidas secas* lida a todo tempo com seus problemas, exhibe-os de fato, problematizando as dificuldades com as quais – ou através das quais – é construído. Assim, os constantes embates de suas personagens com a realidade articulam-se no vai e vem da narrativa especular, e na própria linguagem cujo ir e vir ilustra a dificuldade e a necessidade da emergência do outro enquanto ser autônomo, dotado de complexidade e humanidade. Trata-se, como ressaltado, de um projeto, mas um projeto absolutamente difícil e revelador das dificuldades intelectuais de representação do outro, como lembra, noutra momento, Luís Bueno (2001):

Para Graciliano [...] o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos [...] O que *Vidas secas* faz é, com um pretensão não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. (p. 255-256)

A incompatibilidade aventada por Bueno ressoa, finalmente, no epílogo de *Vidas secas*, quando o impasse proposto pelo livro parece atingir seu ponto mais alto. Obedecendo à estrutura especular, “Fuga” encontra a família tendo de abandonar a fazenda a que chegaram em “Mudança”. O motivo da viagem é o mesmo: a seca – a essa altura, um dado irreversível. Aqui, Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos devem o quanto antes “fugir daquela vegetação inimiga” (RAMOS, 2018, p. 120), e, para isso,



encaminham-se ao encontro do desconhecido, sem ter necessária ideia do que irá ocorrer, nem deixar as portas fechadas à esperança de chegarem a um lugar melhor:

— Tenho comido toicinho com mais cabelo, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus.

— Não é? murmurou Sinhá Vitória sem perguntar, apenas confirmando o que ele dizia.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira.

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de Sinhá Vitória, as palavras que Sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2018, p. 127-128)

Sob o ponto de vista dos sertanejos, a dúvida que lentamente vai adquirindo consistência, o potencial desafio à própria natureza que expulsa o sujeito de seu antigo lugar (“Tenho comido toicinho com mais cabelo”), abre à família um caminho sempre perseguido, mas agora diverso. O apontar da viagem a uma terra desconhecida, e por isso desejada, cria um novo tipo de esperança, vislumbrando outro futuro, porque construído sob matrizes distintas daquelas em que se baseia a vida atual. Num novo espaço, a “cidade grande”, com uma nova formação, possibilitando aos meninos aprenderem “coisas difíceis e necessárias”, abrir-se-iam veredas para que



tudo se impusesse de outra forma. A esperança, que sempre surge para ser derrotada pela realidade no curso do romance, aqui fica em suspenso, indo além do oscilar constante entre as aspirações das personagens e o mundo que os confronta e, inevitavelmente, abate. Há um corte na estrada, e é preciso seguir por ele.

Pela construção da narrativa, porém, a emergência da esperança e o que ela simboliza parece algo mais profundo. Note-se, de início, que o discurso antes tensionado se encontra agora mais nas mãos do narrador culto, que buscaria falar em nome dos sertanejos, traduzir seus anseios, num tom de hipótese mantido pela prevalência do futuro do pretérito e confirmado pelas duas últimas declarações, que fecham o livro, afirmações em tom generalizante, parecendo reforçar a distância existente entre narrador e personagens. E o oscilar entre esperança e desesperança não surge de forma tão incisiva; mesmo sem saber o que encontrarão, Fabiano e Vitória posicionam-se certos de que o caminho adotado será melhor, de que a cidade os acolherá e dará nova vida a eles e aos meninos. Isso, contudo, não quer dizer que o vai e vem que acompanha todo o livro não se faça presente no epílogo; ele existe, mas parece concentrado na dimensão discursiva, como se o detentor da narrativa – o narrador, reforçando neste momento seu distanciamento das personagens – estivesse ao lado da desesperança, da constatação dos infortúnios que esperam a família sertaneja, enquanto esta projeta a cidade como solução para seus sofrimentos. As certezas das personagens, assim, apontam para a esperança (“Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada”), mas a neutralidade de tom do narrador como que os puxa em direção contrária (“ficariam presos nela”), reforçando o impasse entre os mundos culto e iletrado.

Argumentar-se-ia aqui sobre uma espécie de distância aproximativa, se se pode retomar as reflexões de Luis Bueno (2001), indicando que a neutralidade narrativa, cada vez mais perseguida no epílogo do romance, fosse a forma encontrada por Graciliano Ramos para fazer emergir a humanidade dos brutalizados. De fato, como se buscou analisar, o projeto de *Vidas secas* é aproximar-se do outro, reconhecê-lo em suas particularidades e, a partir desse reconhecimento, fazer que sua humanidade surja. Mas ao mesmo tempo é importante lembrar que esse projeto também discute, como parte integrante da emergência do pobre enquanto figura autônoma, dotada de reflexões próprias, os limites da representação, a separação entre os mundos culto e iletrado.

Nesse sentido, é importante destacar a leitura em mão dupla que o desfecho do romance proporciona e os dilemas que ela traz consigo. De um lado, a renovação que a possível ida à cidade transmite à família sertaneja, ciente de que um mundo novo se anuncia, pinta o futuro com tintas de esperança. De outro, as agruras do novo destino são descortinadas pelo narrador, que parece ler na marcha das personagens seu futuro aniquilamento: engolidos pela cidade, formando aquilo que Marx (2017) chamou – em sintética imagem para dar conta da população que migrava do campo para a cidade sendo absorvida e descartada pela indústria – de “infantaria ligeira do capital” (p. 738), Fabiano, Vitória e os filhos só trocariam a paisagem de fundo de seus anonimatos, experimentando novas formas de brutalização. É como se a família estivesse certa de que o caminho a ser seguido é este e o narrador estivesse certo de que este caminho os levará à derrocada. Daí, o movimento característico do romance entre esperança e frustração atinge outro patamar, os imaginários iletrado e culto seguem divididos, ainda que pelo mesmo caminho. A razão que coordena os passos da família sertaneja é vista como irracional por quem lhe dá voz; o trajeto redentor é também condenação, céu e inferno.

Dessa forma, o impasse segue proposto, é também pelas veredas oferecidas ao outro para constituir-se enquanto ser autônomo que o narrador constatará a distância existente entre sonhos e realidade; os mundos culto e iletrado se tocam, mas não se interpenetram. O que parece estar em jogo em *Vidas secas* é que a necessidade de fazer emergir a voz do pobre é diretamente proporcional à necessidade de se reforçar que essa voz é uma construção, um processo que não se dá sem arestas. Os anseios, os pensamentos, a humanidade do pobre surgem pelas mãos do mundo letrado, a ele quase incomunicável, separação aclarada no final do romance, como se Graciliano Ramos reconhecesse tanto a necessidade de construir a consciência do sertanejo quanto a impossibilidade de essa consciência – de essa construção da consciência – mudar efetivamente a realidade. Talvez seja este o maior mérito de um olhar “vacilante”, o de saber que há vozes que não se querem calar, enquanto a realidade busca mantê-las em silêncio.

## Referências

BUENO, Luís. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 249-261, 2001.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 137. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.



## Do “ti” ao “it”: uma travessia com Clarice Lispector

### *From “ti” to “it”: a Crossing with Clarice Lispector*

Alex Keine de Almeida Sebastião

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

keine74@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8407-5960>

**Resumo:** Este trabalho aponta para a presença frequente das partículas “ti” e “it” na obra *Água viva*, de Clarice Lispector, e propõe uma leitura a partir da tensão entre personalidade e impessoalidade na escrita. Inicialmente, recorreremos à categoria dos dêiticos, proveniente da linguística, e às elaborações da psicanálise acerca da subjetividade. A seguir, delineamos a configuração do tema da liberdade na obra clariciana, buscando destacar ali uma certa travessia que parece não se completar. É o que também ocorre com a passagem do “ti” ao “it”, visto que ela não constitui um movimento definitivo, nem tampouco, de mão única. Algo da pessoalidade de quem escreve convive com a impessoalidade da obra literária em combinações diversas. No mesmo texto em que ora se lê “ti”, ora se lê “it”, podendo-se vislumbrar ali uma travessia em permanente recomeço.

**Palavras-chave:** ti; it; liberdade; travessia; *Água viva*; Clarice Lispector.

**Abstract:** This article points to the frequent presence of the particles “ti” and “it” in the work *Água viva*, by Clarice Lispector, and proposes a reading based on the tension between personality and impersonality in writing. Initially, we resort to the category of deictics, derived from linguistics, and the elaborations of psychoanalysis about subjectivity. Next, we outline the configuration of the theme of freedom in the work of Lispector, seeking to highlight there a certain crossing that does not seem to be complete. This is also the case with the transition from “ti” to “it”, since it does not constitute a definitive movement, nor is it a one-way movement. Something about the personality of the writer coexists with the impersonality of the literary work in different combinations. In the same text that sometimes one reads “ti”, sometimes one reads “it”, what enables to glimpse there a crossing in permanent restart.

**Keywords:** ti, it; freedom; crossing; *Água viva*; Clarice Lispector.

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo.

(LISPECTOR, 1998b, p. 30)

## Preâmbulo

O texto de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, parece se dirigir a um parceiro amoroso. Parceiro passado ou atual? Necessariamente atual, se pensarmos com a narradora que “mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). Ou seja, ainda que se trate de um parceiro que ela afirme não mais amar e de quem está livre, é um parceiro a quem ela se dirige no presente, e nesse sentido, ele é atual.

Ao longo do livro, há deslizamentos na posição do interlocutor. Na maioria dos trechos em que a narradora se dirige a ele, não há nenhuma referência que permita distingui-lo como parceiro amoroso, podendo tratar-se simplesmente do leitor, como por exemplo, nesta passagem: “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. (...) Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já” (LISPECTOR, 1998b, p. 9). Em outros momentos, tende-se a tomar o interlocutor ali não como um leitor qualquer, mas como alguém já conhecido por ela:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? (LISPECTOR, 1998b, p. 11)

Mais adiante, percebe-se que aquele a quem se dirige a narradora é alguém que ela amou:

Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos. (LISPECTOR, 1998b, p. 13)

O que a narradora busca não está no parceiro amado e sim no “é”, no ser. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1998b, p. 9); “Quero captar o meu é” (LISPECTOR, 1998b, p. 10). Não se trata de um texto de amor romântico. O amor não está em primeiro plano, pelo menos não no sentido de amor conjugal. Em primeiro plano está a busca, o fluxo, a água viva, a própria escrita. Quando a narradora se endereça ao parceiro é enquanto interlocutor, possível parceiro na busca, e não como objeto amoroso. Trata-se de um parceiro com quem compartilhar o fluxo, o mergulho na água viva. “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?” (LISPECTOR, 1998b, p. 48).

A experiência amorosa é relacionada à dor, ao inferno, à ausência de liberdade. “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti” (LISPECTOR, 1998b, p. 16); “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). A narradora afirma estar livre do parceiro com quem esteve no inferno de amor. Livre em que sentido? Livre no sentido de permitir-se jorrar em água viva, mas não no sentido de uma ruptura definitiva, visto que sua busca e seu texto ainda são endereçados a ele, o parceiro amoroso. Terá havido aqui o fracasso de uma experiência de amor a dois apontando o texto para o amor a três? Ou então, na expressão da narradora, para o amor impessoal? “Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo amor que não dá certo, mesmo o amor que termina” (LISPECTOR, 1998b, p. 93).

Percebemos no texto algumas expressões do amor a três. A narradora, seu parceiro e o “it”, ou a escrita. Há também o dois e há o um. A água flui por entre os números do mistério amoroso. Via de mão dupla em que a escrita ora diz “ti” ora diz “it”.

## **Do “ti”**

A partícula “ti” é gramaticalmente classificada como pronome pessoal do caso oblíquo, referindo-se sempre a “tu”, pronome pessoal do caso reto, segunda pessoa do singular. Os pronomes pessoais integram um conjunto de termos especialmente estudados pela linguística, os chamados dêiticos, também chamados de comutadores ou *shifters*. A palavra “dêitico” provém do grego *dêixis* – apontar, mostrar, demonstrar. Os dêiticos são elementos linguísticos que se ancoram no ato de enunciação para fazer referência ao falante, ao destinatário ou às circunstâncias espaço-temporais. Como exemplos de tais elementos, podemos citar os pronomes pessoais: eu, tu, mim, ti, me, te; os pronomes demonstrativos: isso, aquilo, esta, aquela; os advérbios: aqui, agora, hoje.

Émile Benveniste salienta que

é ao mesmo tempo original e fundamental o fato de que essas formas ‘pronominais’ não remetam à ‘realidade’ nem a posições ‘objetivas’ no espaço ou no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém, e reflitam assim seu próprio emprego. (BENVENISTE, 1991, p. 280)

Os dêiticos podem ser considerados signos, a princípio, vazios, que se tornam ocupados quando mobilizados por um locutor em seu discurso. Vale dizer, eles sofrem uma mutação quando deixam de ser meros elementos da linguagem--sistema, passando a operar na linguagem-ato. Benveniste observa:

O hábito nos torna facilmente insensíveis a essa diferença profunda entre a linguagem como sistema de signos e a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo. Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. (BENVENISTE, 1991, p. 281)

Dentre a multiplicidade dos dêiticos, há um que pode ser tomado como matriz dos demais: “eu”. Daí, Bertrand Russel tê-los chamado de *egocentric particulars* (Cf. PIRES; WERNER, 2006, p. 148). A instauração da subjetividade ocorre no exercício da linguagem, na possibilidade de abrir suas portas ao dizer “eu”. No princípio, era eu... Na verdade, eu-tu, pois, como nota Benveniste:

a consciência de si mesmo só é possível de ser experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica reciprocidade. (BENVENISTE, 1991, p. 286, destaque do autor)

A segunda pessoa costuma ser definida como aquela à qual a primeira se dirige. Benveniste oferece uma perspectiva mais ampla:

É preciso e é suficiente que se represente uma pessoa que não ‘eu’ para que se lhe atribua o índice ‘tu’. Assim, toda pessoa que se imagine é da forma ‘tu’, muito particularmente – mas não necessariamente – a pessoa interpelada. (BENVENISTE, 1991, p. 255)

O par eu/tu é sustentado por uma “correlação de subjetividade”, na qual o “eu” ocupa uma posição interior ao enunciado e o “tu”, uma posição exterior. Vale dizer, ainda que em posições diversas em relação ao enunciado, eu e tu são interdependentes. Entretanto, é possível imaginar enunciações ou mesmo textos em que um deles esteja presente e o outro ausente, como elemento explícito. Não é isso o que ocorre nos últimos livros de Clarice Lispector, especialmente em *Água viva*, mas também em *Um sopro de vida*. Tanto “eu” quanto “tu”, além de outros dêiticos deles derivados, “me”, “mim”, “te”, “ti”, emergem ali com frequência.

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? Senão tu e eu mesma? (LISPECTOR, 1998b, p. 38-39).  
Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em silêncio. (LISPECTOR, 1998b, p. 56)

O amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade. (LISPECTOR, 1998b, p. 67)  
E se eu digo “eu” é porque não ousa dizer “tu”, ou “nós” ou “uma pessoa”, sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (LISPECTOR, 1998b, p. 13)

Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu que sou dois pontos. Tu, és a minha exclamação. Eu te respiro-me. (LISPECTOR, 1999, p. 37)



A princípio eu não pude me associar a mim mesma. Cadê eu? perguntava-me. E quem respondia era uma estranha que me dizia fria e categoricamente: tu és tu mesma. (LISPECTOR, 1999, p. 48)

Estamos nós plenos ou ocos? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo? (LISPECTOR, 1999, p. 74)

Que estou eu dizendo! É ou não é verdade. Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo. Eu minto tanto que ando à procura da verdade de mim. Tu serás a minha verdade. Quero a veraz semente de ti. (LISPECTOR, 1999, p. 79)

Da leitura dos fragmentos, percebe-se que a relação eu-tu é experimentada através de modos diversos: desde a quase indistinção, passando pela identificação especular, pela simbiose, pela complementariedade, até a oposição. Independente do modo, a relação está presente e o par se apresenta inseparável, a despeito da cisão originária que faz haver dois, “eu”/“tu”, onde se pensava possível haver somente um, “eu”. De ocos a plenos, “eu” e “tu” ganham vida na enunciação. De plenos a ocos, novamente, “eu” e “tu” se proliferam na ambiguidade literária.

A respeito das últimas obras de Clarice Lispector, em que se invoca um interlocutor através do “tu”, Sônia Roncador (2002, p. 122) observa que elas integram uma classe de textos que se encontram “num espaço indeterminado entre a ‘intransitividade’ da obra literária (nos termos de Roland Barthes) e a transitividade de um texto pessoal, como por exemplo as cartas”. Silviano Santiago (2002, p. 61), por sua vez, aponta para a inclusão do leitor como marca da poesia e cita Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire e T.S. Elliot. Ele observa:

Ao contrário do que propõe Roman Jakobson em esquema famoso e sempre citado, em discordância com o que pode caber na palavra ‘intransitiva’ que Roland Barthes usou para defini-la, a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro.

Segundo a linguística, a produção de um enunciado supõe necessariamente um locutor ou produtor e um alocutário ou receptor. O “eu” existe por oposição ao “tu” e é a condição do diálogo que é constitutiva da pessoa porque ela se constrói na reversibilidade dos papéis “eu”/“tu”. Sabe-se que esse “eu” não se refere a alguém fixo, mas a algo exclusivamente linguístico que, quando pronunciado – e apenas neste momento – designa seu locutor. Se o enunciado não é o mesmo, o “eu” também pode não ser

o mesmo, pois sua identificação depende da instância do discurso que o contém. Por essa razão, Benveniste afirma que “eu” e “tu” referem-se à realidade do discurso, pois só podem ser definidos em termos de locução e não em termos de objeto, como ocorre com os signos nominais. Estamos na presença de uma classe de palavras, os pronomes pessoais, que escapam ao status de todos os outros signos da linguagem. A que, então, se refere o “eu”? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: “eu” se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual.

Percebe-se, então, que a linguística também aponta para o vazio/ficção do “eu”, tal como várias obras da literatura, inclusive *Água viva*. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 121-122),

a precariedade do Eu, significante vazio e suporte da ausência, apontada pela psicanálise e pela linguística, é algo bem conhecido pelos verdadeiros mestres da linguagem, aqueles que não falam sobre a linguagem, mas na linguagem: os poetas.

A psicanálise, por sua vez, também descreve o “eu” como um produto do imaginário, como algo sem consistência. Cada um trilhando seu próprio caminho, diferentes campos da cultura parecem chegar a um mesmo ponto. Perrone-Moisés observa:

O *eu* é pois, para a linguística como para a psicanálise, um significante vazio, cujo preenchimento precário, depende exclusivamente de uma relação discursiva. *Eu* não designa uma pessoa particular, mas significa apenas “aquele que diz eu na presente instância de discurso”. O *eu* é um shifter (comutador). Quando se diz *eu*, produzem-se imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial. Informada pela linguística (que ela, por sua vez, informa), a psicanálise lacaniana define o sujeito como “uma função de comutação alternante”. Se isso ocorre com qualquer sujeito, em qualquer discurso, com muito maior força se manifestará em quem faz obra de linguagem: o Poeta. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 105-106, destaques da autora)

É interessante notar que os pronomes pessoais “eu”/“tu”, “me”/“te”, “mim”/“ti,” já carregam, junto à sua pessoalidade, algo da impessoalidade,

na medida em que podem ser usados por qualquer um. Em sua solidão, são vazios de referente e só têm pessoalidade como potência no interior do discurso. Assim, retomando *Água viva*, podemos pensar que, não só pela via do anagrama, o *ti* já carrega consigo algo de *it*. Ou seja, no próprio *ti* já podemos vislumbrar algo do impessoal que marca o *it*. Entretanto, a passagem da segunda à terceira pessoa não se dá como a passagem da primeira à segunda pessoa. Há algo ali que escapa à reversão. Talvez porque, para ultrapassar o dois, uma quebra esteja em questão. Como anotou Blanchot (2011, p. 17):

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo.

### Ao “it”

A conjugação dos verbos na primeira, segunda e terceira pessoas pode induzir a supor certa complementariedade entre elas e não uma eventual oposição. A pessoa que fala, a pessoa a quem se fala e a pessoa de quem se fala estariam contribuindo, cada qual com sua cota-parte, para compor o ato de enunciação. Entretanto, não é bem assim. Benveniste (1991, p. 250) aponta para “uma disparidade entre a terceira pessoa e as duas primeiras. Contrariamente ao que faria crer a nossa terminologia, elas não são homogêneas”. Ele acrescenta:

Estamos aqui no centro do problema. A forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma pessoa específica. O elemento variável e propriamente “pessoal” dessas denominações falta aqui. É bem o “ausente” dos gramáticos árabes. Só apresenta o invariante inerente a toda forma de uma conjugação. A consequência deve formular-se com nitidez: “terceira pessoa” não é uma “pessoa”; é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a “não-pessoa”. (BENVENISTE, 1991, p. 250-251)

Assim, apesar da gramática listar três pessoas para a flexão verbal, a marca pessoal em relação ao enunciado somente está presente na primeira e

na segunda pessoas. Daí, ainda segundo Benveniste (1991, p. 258, destaques do autor), emerge a correlação de personalidade, “que opõe as pessoas *eu / tu* à não pessoa *ele*”. Aqui, um novo encontro se produz. Desta vez, entre linguística e teoria da literatura, especialmente, aquela construída por Maurice Blanchot. Quando o escritor passa do “eu” ao “ele”, não é de uma mera substituição de pronomes que se trata. Blanchot explica:

O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 2011, p. 19)

Assim, se Benveniste descreve a terceira pessoa como a “não-pessoa”, como o “ausente”, Blanchot aproxima o “ele”, que fala através do escritor de um ninguém, da absoluta ausência de alguém.

O termo “it”, que também pode ser associado à terceira pessoa, aparece com frequência no texto de *Água viva*. Sua primeira ocorrência se dá neste fragmento:

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. (LISPECTOR, 1998b, p. 30)

O “it” é descrito pela narradora como o mistério do impessoal que ela localiza dentro de si mesma. O pessoal e o impessoal se alternam em seu interior, que passa de encharcado e apodrecido a seco e germinativo. Esse fragmento nos permite, mais uma vez, pensar numa relação suplementar ou necessária entre o pessoal e o impessoal, visto que é, em meio ao húmus fornecido pelo primeiro, que o último pode germinar.

O termo *it* provém da língua inglesa, sendo ali classificado como pronome da terceira pessoa do singular, de gênero neutro. Em português, não dispomos de um pronome equivalente. O pronome *it* é usado como sujeito em muitas frases em que, na verdade, não há sujeito. Por exemplo, quando se diz “*It is raining*”, que podemos traduzir por “Está chovendo”. Assim, a partícula *it* expande essa marca impessoal que, segundo Benveniste, já é característica da terceira pessoa, fazendo com que a impessoalidade possa marcar não só a enunciação, mas o próprio enunciado.

Apesar de sua origem inglesa, o termo “*it*” consta em alguns dicionários de língua portuguesa. No Aurélio, o verbete é considerado gíria e classificado como substantivo masculino, com o seguinte significado: “magnetismo pessoal, encanto” (FERREIRA, 1986, p. 974). Curioso notar que o pessoal que falta no termo original em inglês, vem integrar sua definição após a passagem para a língua portuguesa. Já no Dicionário Online de Português, encontramos o seguinte significado: “mais ou menos o mesmo que charme e glamour; encanto, atrativo: aquela mulher tem um *it* irresistível” (IT, 2021, destaque do autor). No exemplo oferecido, a neutralidade original do termo não impede que ele encontre abrigo no feminino d’aquela mulher. O Houaiss, por sua vez, define “*it*” como “um quê, um certo traço ou alguma coisa que fascina, encanta, atrai; charme, magnetismo” (HOUAISS, 2021).

O “*it*” que emerge com tanta frequência em *Água viva* pode ser remetido tanto ao pronome do inglês quanto ao termo integrante da língua portuguesa. Do inglês, o “*it*” clariciano guarda a impessoalidade, a neutralidade que lhe permite deslizar e circular na linguagem. Do português, ele traz o magnetismo, esse quê meio indefinido, traço que fascina e atrai. Vejamos alguns fragmentos extraídos do livro:

Eu sou puro *it* que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem *it*. Quem suporta? *It* é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo. (LISPECTOR, 1998b, p. 38)

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “*it*”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. (LISPECTOR, 1998b, p. 45)

A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it. (LISPECTOR, 1998b, p. 66)

São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it. (LISPECTOR, 1998b, p. 73)

Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue. (LISPECTOR, 1998b, p. 75)

Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. (LISPECTOR, 1998b, p. 94)

Há dois outros termos que também surgem ao longo de *Água viva* e parecem ter parentesco com o “it”. São eles: o “isto” e o “X”. O parentesco está em que eles apresentam algumas características semelhantes às do “it”, quais sejam: neutralidade de gênero; elasticidade semântica; referência ao inefável; relação à escrita. Eis alguns trechos:

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” – é tudo o que posso. (LISPECTOR, 1998b, p. 74)

Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um “isto”. (LISPECTOR, 1998b, p. 35)

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? A morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. (LISPECTOR, 1998b, p. 79)

“It”, “isto”, “X”, que são eles? De onde vêm? Eles circulam no mundo e no livro, apontando para o mistério da coisa e para o mistério da palavra. Nessa terra de ninguém, a narradora tece seu texto, escreve um “isto” endereçado a um “tu”, faz soprar “it” para “ti”.

O “it” pode ser pensado como o que resta do sujeito após a queda das infindáveis máscaras que cobrem seu rosto. Máscaras que lembram as camadas de uma barata. Como descobriu G.H., “apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma” (LISPECTOR, 1998a, p. 56). Mas, será possível que todas as máscaras caiam? Haverá ainda um rosto debaixo da última máscara a cair?

De todo modo, *Água viva* nos indica isso: que no cerne do sujeito, no cerne envolto pelo pessoal, está o impessoal, o “it”. Para alcançá-lo, o caminho é a perda: perda de letras, perda de uma terceira perna, perda de si mesmo, e também perda da ideia de que o eu possa ser senhor em sua própria casa, como mostrou Freud<sup>1</sup> (1996b, p. 153). E, aqui, ocorre-nos mais uma aproximação com a psicanálise. O pronome *it*, em inglês, corresponde, em alemão, ao pronome *es*, que foi como Freud escolheu nomear essa instância da segunda tópica, caracterizada por ser inconsciente, ao redor da qual o “eu” se constrói (FREUD, 1996a, p. 37-38). Trata-se, em português, do “isso” (na tradução da Edição Standard das Obras Completas, optou-se pelo termo latino “id”). *Isso, es, it* como base do aparelho psíquico, como cerne impessoal da pessoa.

“It” também como cerne do literário, semente de ambiguidade que reúne o duro de uma pedra seixo com o mole de uma ostra. A ele se chega através da redução: das letras em uma palavra, das palavras em um texto, das páginas em um livro. Ao lermos *Água viva*, temos a sensação de acompanhar a escrita acontecendo, as palavras surgindo uma após a outra, como água brotando da fonte. Livro que se escreve em um jorro só, sem planejamento e sem revisão. Entretanto, o processo de escrita foi tortuoso e envolveu muito tempo para que os cortes no texto se fizessem e a redução tivesse lugar. Alguns anos se passaram, enquanto um manuscrito com quase duzentas páginas, intitulado, inicialmente, “Objeto gritante”, transformou-se em outro, de cento e cinquenta páginas, denominado “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”, para, finalmente, desembocar no livro publicado

---

<sup>1</sup> Freud afirma que a descoberta de que o eu não é o senhor de sua própria casa corresponde ao terceiro golpe no amor próprio do homem, o golpe psicológico. Os outros dois golpes são: o cosmológico, desferido por Nicolau Copérnico, e o biológico, aplicado por Charles Darwin.

*Água viva*, com pouco mais de cem páginas<sup>2</sup>. No processo de redução, o autobiográfico perde algumas letras e o que resta é apenas “bio”. Já não há história e, muito menos, história de um “eu”.

Ao final do livro, o amor ímpar<sup>3</sup>. Três pessoas se reúnem nos fios do texto: “eu”, “tu” e “isto”; ou, melhor, duas pessoas, “eu” e “tu”, e a não pessoa – que Clarice chamou de “isto”, “it”, “X,” e que podemos chamar de impessoal, neutro ou, simplesmente, escrita.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada. (LISPECTOR, 1998b, p. 95)

## Uma travessia em fracasso

No texto clariciano, a passagem do “ti” ao “it”, do pessoal ao impessoal, está imbricada com o tema da liberdade, em suas diversas configurações. A escrita revela um desejo de libertação em face tanto de um “tu” quanto do próprio “eu”. E é justamente através dela, da escrita, que a aparição do “it” pode vir a acontecer.

Dentre as configurações tomadas pela liberdade na obra de Clarice, há aquela mais referida à subjetividade, à experiência daquele que escreve:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras –movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como em um flash fotográfico. (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

---

<sup>2</sup> Para uma análise detalhada da gênese do livro *Água viva* e sua relação com os manuscritos que o antecederam, ver a tese de Maria das Graças Fonseca Andrade (2007), intitulada *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva* de Clarice Lispector.

<sup>3</sup> “Amor ímpar” é uma expressão cunhada por Maria Gabriella Llansol. Ela observa: “A melhor forma de amor – e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma” (LLANSOL, 2011, p. 50).



Mesmo referindo-se ao sujeito, é possível perceber que não se trata da liberdade como domínio sobre si mesmo. Uma certa passividade não sai de cena.

O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal! (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

O si mesmo deve ser posto entre parênteses pelo processo de libertação. Clarice escreve: “Ser livre – livre de mim mesma, esse mim foi trucidado pelo excesso secante de ideias” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 44). A divisão, a mesma que constitui o sujeito descrito pela psicanálise, marca a liberdade com um traço que parece aprisionar.

Acordei hoje com tal nostalgia de ser feliz. Eu nunca fui livre na minha vida inteira. Por dentro eu sempre me persegui. Eu me tornei intolerável para mim mesma. Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências. Vejo a liberdade como uma forma de beleza e essa beleza me falta. (LISPECTOR, 1999, p. 58)

Para além da liberdade referida de modo mais próximo ao sujeito, emerge na obra de Clarice uma liberdade claramente exterior a ele, localizada ora na paisagem, ora nas letras. A liberdade passa a encontrar sua morada na própria escrita.

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e *a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma*. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência da minha voz, eu te escrevo com minha voz. (LISPECTOR, 1998b, p. 40, grifo meu)

Se o poeta deve ceder a iniciativa às palavras, se ele está fadado ao desaparecimento elocutório, como apontou Mallarmé, a liberdade presente na cena da escrita aponta para algo que morre naquele que escreve. É da letra, por entre as palavras e as frases, que emerge a liberdade.

Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. (LISPECTOR, 1998b, p. 27-28)

Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto *na liberdade das frases*, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais. A individualidade minha estará morta? (LISPECTOR, 1999, p. 72, grifo meu)

Insinua-se uma travessia no texto de Clarice que vai da liberdade daquele que escreve em direção à liberdade da própria escrita. É um pouco disso que pode ser vislumbrado no seguinte trecho:

Quero esquecer que existem leitores – e também leitores exigentes que esperam de mim não sei o quê. Pois vou tomar a minha liberdade nas mãos e escreverei pouco-se-me-dá-o-quê?, ruim mesmo, mas eu. Eu sou apenas esporadicamente. O resto são palavras vazias, elas também esporádicas.

Tentativa de sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre – mas eu preso e em processo de que não tomo consciência e ele segue sem mim. (LISPECTOR, 1999, p. 87)

De uma liberdade referida a um “eu”, passa-se à liberdade da língua e à escrita que segue sem “mim”. Da liberdade que se pega nas mãos para escrever, passa-se à liberdade das mãos que escrevem. Para se libertar da demanda do leitor, desse outro que espera algo do escritor, afirma-se a liberdade de um “eu” que escreve qualquer coisa. Parte-se daí, mas logo o “eu” se esparsa e se torna esporádico: um “eu” vaga-lume, que se acende e se apaga. Alternância ritmada que ora joga luz sobre as palavras, ora lhes dá um banho de escuridão. A escrita guia e o escritor segue. Quando se

acende a luz, a liberdade mudou de mãos. Das mãos do escritor ela escorre em letras e vai aos pés da língua. Língua livre que atravessa aquele que escreve num processo em que a consciência é deixada para trás. Ao “eu”, pede-se apenas licença poética: que ele ceda espaço e o terremoto possa ter lugar ali, onde fendas assustadoras se abrem.

Note-se que não só na escrita, mas também na pintura de Clarice Lispector<sup>4</sup>, a liberdade constitui tema privilegiado. Além do quadro intitulado *Pássaro da liberdade*, datado de 5 de junho de 1975, destaque-se que o método adotado por Clarice para pintar tinha a liberdade como fundamento. É o que também parece sugerir este fragmento do livro *Um sopro de vida*, em que a personagem Ângela declara:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riça é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. (LISPECTOR, 1999, p. 53)

Carlos Mendes de Sousa propõe “ler nas frases de Ângela um esboço de teorização em torno do modo clariciano de pintar” (SOUSA, 2013, p. 155). Interessante destacar a presença da liberdade enquanto método de criação. Liberdade que não é absoluta, note-se, dado que modulada pelas nervuras da madeira. Clarice se fazia acompanhar por essa liberdade não-toda na pintura e também na escrita, como se pode perceber quando ela declara: “Talvez o meu mistério esteja no fato de eu ser mais ou menos livre ao escrever”. (LISPECTOR *apud* SOUSA, 2013, p. 142)

---

<sup>4</sup> Na década de 70, Clarice se dedica à pintura de alguns quadros, como exercício de liberdade e descontração. Eis um fragmento em que ela nos conta sobre essa experiência: “O que me descontraí, por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’ a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com forma alguma. É a coisa mais pura faço” (LISPECTOR, 2005, p. 110).

Em meio a esse cenário configurado pela liberdade, Clarice nos convida a outras travessias<sup>5</sup>. Travessias que podem chegar, ou não, a termo. Lucia Castello Branco destaca a travessia do amor em direção à ausência de reciprocidade e a travessia da letra que vai do literário ao literal, apontando que ambas permanecem em suspenso na obra de Clarice. Segundo Castello Branco:

A escrita de Clarice, chamada para essa travessia do amor, parece permanecer no impasse em que se encontram algumas de suas personagens femininas como Ana: a travessia se impõe, mas não se completa. [...]

Assim, como a travessia do amor não se completa, a travessia da letra parece também permanecer em suspenso na obra de Clarice (lembremo-nos de que, simultaneamente a *Um sopro de vida*, a autora escreveu *A hora da estrela*, romance em que retorna, ainda que à sua maneira, à narrativa). (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 198-199)

Em *A paixão segundo G.H.*, podemos perceber a presença dessa mesma travessia que parece não se completar, em que uma tentativa de apaziguamento entra em cena para conter os efeitos da experiência. É o que nos deixa ver Flávia Trocoli (2015, p. 65), quando afirma: “A entrada no quarto da empregada e o ato de comer a barata se dão numa dimensão de corte, de ruptura. Se não, não haveria vertigem. Mas sua narrativa produz um encaminhamento que atenua o efeito disruptivo”. E, na travessia de G.H., a liberdade figura em primeiro plano. Mas, de algum modo, ela parece não se livrar, permanecendo assombrada por sua nostalgia da “terceira perna”:

Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? Ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? Ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? Também, também. (LISPECTOR, 1998a, p. 13-14).

---

<sup>5</sup> Olga de Sá (1993) destacou a importância da travessia na escrita clariciana em sua obra intitulada, justamente, *Clarice Lispector*: a travessia do oposto.

Diante do desconhecido que pode destruir, o retorno à prisão se oferece como uma via para a sobrevivência. Configura-se um impasse entre, de um lado, a rotina da vida aprisionada, que lateja e inquieta, mas é “feliz”, e, de outro, a “aterradora liberdade”. Segundo Flávia Trocoli (2015, p. 64): “G.H. precisa encaixar seu ‘novo modo de ser’ – o ‘ela’ – no mesmo sistema de referências a que o ‘eu’ estava submetido, a saber: à fixação”<sup>6</sup>.

A suspensão da travessia pode ser pensada como algo que fracassa aí<sup>7</sup>. E o fracasso ocupa, ele mesmo, uma posição oscilante na escrita de Clarice: ora se mostra, ora se esconde. Em *Um sopro de vida*, o Autor adverte:

Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível: não abro mão de minha luta e de minha indecisão e o fracasso – pois sou um grande fracassado – o fracasso me serve de base para eu existir. (LISPECTOR, 1999, p. 46)

Ângela, por sua vez, revela: “Eu escondo de mim o meu fracasso. Desisto” (LISPECTOR, 1999, p. 69).

A leitura de *A paixão segundo G.H.* evidencia que o fracasso não se restringe à experiência mística da personagem, alcançando a própria escrita. Segundo Benedito Nunes (1973, p. 151): “Problematizada e esvaziada a forma narrativa, o romance narra o seu próprio fracasso: o fracasso da história, a dissolução do romanesco”. Sobre a imbricação entre a trajetória da personagem e a da narrativa, Nunes observou:

A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é, concomitantemente, a metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a

<sup>6</sup> Essa necessidade de um certo apaziguamento da experiência presente em G.H. também é sentida por Ana, protagonista do conto Amor. Mesmo antes da epifania desencadeada pela visão de um cego mascando chicletes, a vida de Ana parece ser uma tentativa de superação do imprevisível: “Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe der”. (LISPECTOR, 2009, p. 20)

<sup>7</sup> A esse respeito, ver: Clarice Lispector e a estética da letra em fracasso, de Janaína de Paula (2020).

segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda de identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento – esvaziamento da alma e da narrativa; a alma desapossada do *eu*, e a narrativa de seu objeto. (NUNES, 1973, p.65)

A desistência integra o rol de significantes que descrevem o processo vivenciado por G.H.: despersonalização, destituição, destruição, entre outros. Como cobra que engole o próprio rabo, a desistência pode desistir de si mesma. Fracassando em fracassar, pode-se desistir do movimento de despersonalização que parece se aproximar perigosamente da destruição. Se a travessia pressupõe desistir do ponto de partida, deixar ir o estado de coisas inicial, por vezes, ocorre haver a desistência da própria travessia, fazendo-se subsistir, ainda, o ponto de partida. O texto nos fala disso em alguns momentos. Vejamos este: “Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 143). O que significa atravessar, fazer uma travessia? Como situar a margem oposta entre a “humanização anterior” e a loucura da coisa? Para G.H., atravessar inclui ser capaz de restituir a humanização do ponto de partida, ou seja, em certa medida, retornar. A temática da travessia é tão central em *A paixão segundo G.H.* que, no endereçamento inicial “a possíveis leitores”, Clarice Lispector declara o anseio de que o livro “fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz, gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1998a, p. 7). Nessa mensagem, convivem os verbos atravessar e aproximar. Talvez o movimento da escrita clariciana envolva essas duas dimensões. A travessia que fracassa subsiste como um modo de aproximação.

Podemos pensar, ainda, que a travessia da liberdade presente na escrita de Clarice Lispector tanto se completa quanto não se completa. A ambiguidade da coisa literária faz conviverem a liberdade daquele que escreve, a liberdade que é ainda a de um sujeito, com a liberdade do fora<sup>8</sup>, da própria escrita. O “eu” que se quer livre cede lugar à liberdade da escrita,

---

<sup>8</sup> Sobre a noção de fora, ver: *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, de Tatiana Salem Levy (2003).

mas não sem retornar à cena. Há um movimento que não é de mão única, mas de idas e vindas. Nas últimas linhas de *Um sopro de vida*, lemos:

Quanto a mim, estou. Sim.  
“Eu... eu... não. Não posso acabar.”  
Eu acho que...  
(LISPECTOR, 1999, p. 159)

Até o momento final, o “eu” se faz presente na sua recusa em acabar. Acabar ele mesmo, acabar o livro? O fim do livro traz também algo do fim daquele que escreve. Em sua entrevista à TV Cultura, Clarice descreve o período após o término de um livro como um hiato em que ela se sente oca, em estado vegetativo: “Eu acho que quando eu não escrevo eu estou morta” (LISPECTOR, 1977).

Retornando à passagem do “ti” ao “it” na obra de Clarice Lispector, destacamos que não se trata de um movimento definitivo, nem tampouco de mão única. Algo da pessoalidade daquele que escreve convive com a impessoalidade da obra literária em combinações diversas. Nesse texto em que ora se lê “ti”, ora se lê “it”, pode-se vislumbrar uma travessia em permanente recomeço. A incompletude que marca a experiência humana se faz presente também aqui. A escrita que não se esquia de revelar seu próprio fracasso tem ainda a esperança de tocar o indizível. Ouçamos Clarice:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou busca-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998a, p.176)

## Referências

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector*. 2007. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. [1966] Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. [1955] Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O amor é cego (sobre a travessia da letra em Clarice Lispector). In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p.187-200.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 974.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p.13-80.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p.143-153.

IT. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/it/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

IT. In: HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em: 19 fev. 2021.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 19-29.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista concedida a Júlio Lerner no Programa Panorama da TV Cultura – 01/02/1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 11 mar. 2021.

LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 95-111.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



- LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- PAULA, Janaína de. Clarice Lispector e a estética da letra em fracasso. In: LASCH, Markus; LEITE, Nina; TROCOLI, Flávia (Org.). *Da sublimação à invenção*. Campinas: Mercado de Letras, 2020. p.131-144.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PIRES, Vera Lúcia; WERNER, Kelly Cristini. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. *Revista Letras*, Santa Maria, n.33, 2006.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 53-61.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado das Letras, 2015.



## Luiz de Miranda: uma lírica de resistência

### *Luiz de Miranda: A Resistance Lyric*

Marcelo Pereira Machado

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais/Brasil

[mmachadommarcelo@gmail.com](mailto:mmachadommarcelo@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-4555-6101>

**Resumo:** O artigo tem o objetivo de analisar o livro *Solidão provisória*, do poeta brasileiro Luiz de Miranda, a partir de sua filiação com o contexto de produção, década de 1970, e também mostrar de que maneira a poética elaborada pelo autor conseguiu construir uma estratégia de resistência que aproximaria o livro, em alguns momentos, ao pensamento do filósofo argelino Jacques Derrida. Tal aproximação se deve principalmente ao acolhimento da realidade dentro do discurso literário, possibilitando uma dinâmica que conecta a produção à noção de “hospitalidade incondicional”, proposta por Derrida. Tudo isso associado ao trabalho com a linguagem, que insere o autor entre a categoria dos poetas mediadores, conciliando o engajamento social com o teor estético.

**Palavras-chave:** Luiz de Miranda; *Solidão provisória*; Derrida; resistência.

**Abstract:** The article aims at analyzing the book *Solidão provisória* by the Brazilian poet Luiz de Miranda based on its context of production, the decade of 1970, and showing in what way his poetry could create a resistance strategy that would make this book, in some of its parts, closer to the thinking of the Algerian philosopher Jacques Derrida. This approach is mainly due to the acceptance of reality within the literary discourse, enabling a dynamic that connects production to the notion of “unconditional hospitality”, proposed by Derrida. All this associated with the work with language, which places the author among the category of mediating poets, reconciling social engagement with aesthetic content.

**Keywords:** Luiz de Miranda; *Solidão provisória*; Derrida; resistance.

Os que escrevem sobre ansiedades e aspirações democráticas de 80 milhões de brasileiros estão sonhando se acreditam que a maior parte de nossa população sequer suspeita do que seja a democracia [...] Nosso povo não demonstrou a menor inquietação com as medidas recentes. A maioria aceitou e deseja medidas que lhes permitam trabalhar em paz sem se preocupar com agitação e exploração. (GEISEL, 1968 *apud* GREEN, 2009, p. 25)

O momento não se dispersa  
por mais perdido que esteja  
há um clarão de sangue  
que não murcha  
cresce como o fogo e a paixão.  
(MIRANDA, 1992, p. 33)

## Introdução

As duas vozes escolhidas acima abrem de maneira pertinente e elucidativa o propósito que se pretende demonstrar ao longo do texto, pois aproxima dois discursos da mesma época, mas com contornos e intenções diferentes. O primeiro faz referência ao pronunciamento do general Orlando Geisel, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, que, após ler comentários da imprensa americana a respeito do Ato Institucional número 5, teria ficado enfurecido e proferido tais palavras, em 20 de dezembro de 1968. O segundo é o fragmento de um texto poético intitulado “Momento 76”, do brasileiro Luiz de Miranda, que consta no livro *Solidão provisória*, publicado em 1978. Os dois discursos, ao se aproximarem, permitem a visualização de posicionamentos díspares e paradoxais. Se Geisel fala sobre “trabalhar em paz”, Miranda alerta para a presença de “sangue”. Duas imagens que apontariam para a construção de cenários diferentes, com pontos de vistas desiguais.

De acordo com o filósofo Jacques Derrida (2001), na sua conferência *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, “citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena” (p. 17). Assim, a partir das epígrafes escolhidas, o tom que se deseja articular é o da possibilidade de renovação de uma perspectiva de leitura que traga à tona o invisível, aquilo que a chamada realidade oficial preferiu esconder ou escamotear. Dentro desse propósito, tentaremos mostrar de que modo a produção poética, num período de extrema violência e exceção quanto aos direitos humanos, conseguiu burlar a força de lei decretada pelo poder vigente e, desse modo, fazer-se resistência. Lei essa que, vale lembrar, não se pautava por um código legítimo de constitucionalidade, mas sim pela intensidade de uma força soberana, configurando, por isso, um espaço de anomia, de “desequilíbrio entre direito público e fato político”. (AGAMBEN, 2004, p. 11)

Ao se utilizar o termo “período de exceção”, neste texto, pretende-se evidenciar principalmente a realidade de desapropriação afetiva, intelectual, social e geográfica de muitos indivíduos que, historicamente, foram submetidos a contextos de privação jurídica e emocional, sofrendo situações de dor e desumanidade. Nesse entendimento da expressão, inserem-se eventos como guerras, exílios e ditaduras. Portanto, ao relacionar a voz de um general à de um poeta, quer-se orientar para os procedimentos adotados pelo discurso poético diante de cenários como os descritos. Almeja-se também averiguar as estratégias estéticas produzidas pela poesia num momento em que a sensibilidade e o humano, duas características importantes no processo do fazer poético, teriam se mostrado atenuadas e esquecidas.

Nas citações usadas, já se pode notar a averiguação dessas estratégias, pois, enquanto o militar Geisel afirma categoricamente que a população aceitou bem os últimos acontecimentos, o poeta Luiz de Miranda conclama todos a não se dispersarem e a lutar veementemente guiados por um “clarão de sangue”. O sintagma nominal retirado do poema apontaria para uma conduta de resistência e de insistência em elucidar o que não pode ficar no anonimato. Tal atitude poética, que se poderia nomear como “obscena”, é uma demonstração das possíveis modalidades presentes nas produções literárias do período. Usa-se obscena, aqui, no sentido de ressaltar o escuro, a cena que não foi encenada, os bastidores. O comportamento ousado inauguraria uma condição dissonante com a época, pois possibilitaria um novo posicionamento diante da realidade. Algo próximo do que Agamben (2009) chama de contemporaneidade: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62).

O momento pode ser  
O doloroso que investe  
Debaixo da lágrima  
como um fantasma escondido  
em sua túnica de dissimulado  
assombro  
e descerá da agonia a surpresa  
do que já feito  
ainda se investiga e se esconde.  
(MIRANDA, 1992, p. 367)

A exposição desse escuro permite, em muitos casos, a utilização de uma lírica que se fará pela obliquidade, fugindo do óbvio. Com tal recurso, a poesia tentará um caminho diferenciado, convidando os leitores a perceberem o mundo por um ângulo que até então não estavam acostumados. A postura faz do poeta uma espécie de arqueólogo que escava a realidade assombreada para trazê-la outra, diferente e múltipla: “descerá da agonia a surpresa/ do que já feito/ ainda se investiga e se esconde”. No ato de investigar e descobrir o escondido, aludido nos versos do poeta, a construção da palavra oblíqua promoverá o desconhecido, como se tivesse sempre a mostrar algo que ainda não foi evidenciado. Além dessa procura, a obliquidade propicia ainda à poesia a possibilidade de existir em períodos de exceção, pois sua incompletude exige, por parte da recepção, que se tenha perspicácia, o que nem sempre acontecerá de maneira rápida em certas ocasiões de repressão. No caso de ditaduras, como no Brasil, entre 1964 e 1985, era muito comum a revolta inicial dos governantes ser quanto ao discurso jornalístico e não ao poético, principalmente em virtude do teor elevado de fragmentação da produção poética e do grau de ciframento contido nos textos. O pronunciamento de Orlando Geisel é uma comprovação disso, já que suas palavras são uma resposta aos editoriais do *New York Times*, do *Washington Post* e do *Christian Science Monitor*, que teriam se mostrados contrários ao regime, após a instauração do decreto de 1968.

Vale ressaltar, no entanto, que utilizar a palavra no seu teor oblíquo é não apenas esmiuçar o invisível, como também de algum modo tentar desmontar o discurso dualista e esquemático que, muitas vezes, se formou a respeito de épocas de exceção. Alguns poetas serão mais enfáticos na posição do oprimido, expondo o sofrimento daqueles que passaram pelo processo de privação dos direitos. Outros, no entanto, tentarão desarticular essa condição e mostrar que existem perspectivas diversas. Luiz de Miranda, por exemplo, posiciona-se de um modo bem combativo ao discurso autoritário imposto pelo regime, mas propõe, em alguns momentos, um redirecionamento das compreensões mais esquematizantes da época, através do fluxo emocional e existencial. Assim, em sua poética, haveria o movimento de realocação de papéis e de nova compreensão acerca dos protagonistas da Ditadura. Isso pode ser notado no poema “Melancolia Geral”, no qual o sujeito poético convida o leitor a olhar os soldados participantes do conflito de maneira diferente, atentando não somente para a situação de agentes da opressão, mas para a condição de alienação desses “meninos” que vestem fardas:

Estou de melancolia  
mas a dor é geral  
o mar é geral  
e os meninos grandes sabem pouco  
nos seus uniformes e sobrenomes.  
(MIRANDA, 1992, p. 369-370)

### As estratégias poéticas em tempos de exceção

Trabalhar a palavra no seu aspecto oblíquo não é uma tarefa fácil, porque demanda que os vocábulos se distanciem de uma experiência de vida já contaminada pelo teor diretivo e explícito da realidade. Realidade essa pungentemente agressiva e calcada num esquema dito racional, haja vista os versos citados há pouco, em que o eu lírico chama a atenção para o “uniforme” e o “sobrenome” dos militares. No livro *O homem e o sagrado*, de Roger Caillois (1988), o autor destaca justamente esse caráter de imposição coletivista, apontando para o processo intenso de planejamento e de racionalização próprio dos períodos de exceção. Caillois estaria se referindo principalmente à guerra moderna, mas tal planejamento também poderia ser estendido a outros momentos da história, como as ditaduras, se pensarmos em todo o aparato de racionalização criado por alguns governos. A criação de decretos administrativos, no caso de países tomados por ditaduras, seria uma comprovação desse ímpeto incessante de planejar e racionalizar: “nos meses que se seguiram à tomada do poder pelos militares, os generais brasileiros consolidaram o poder político no país. Em 9 de abril os militares expediram um Ato Institucional, o primeiro de muitos”. (GREEN, 2009, p. 96)

O fato de muitos poetas se oporem ao esquema racionalista e pragmático que se fez presente em muitos contextos de exceção contribui para que se tenha dimensão da estratégia realizada pela obliquidade. Diante de tanto ordenamento, é preciso ter ousadia para propor um discurso que fuja da postura convencional e se faça nos interstícios da vida, como argumentam Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves no livro *Cultura e participação nos anos 60*: “A cultura passou a ficar de ‘olho na fresta’, procurando as brechas, o espaço descuidado que permite a malandragem da crítica metaforizada”. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982 *apud* FELIPE, 2011, p. 1379) Nesse afã de articular o que escapa ao pragmatismo visível, a palavra torna-se faminta por significação:

Que se apiedem de nós  
nossos filhos  
pela fome que agora  
suportamos  
calados  
e mais esta fome de palavras no ar  
o esgotado relâmpago  
a chuva opalina da tristeza  
e o dia pelo avesso  
cárcere de sua ótica luminosa.  
(MIRANDA, 1992, p. 365)

Nessa dinâmica, depara-se com posturas ousadas e audaciosas, que levaram muitos poetas à morte. A denúncia retira do arquivo histórico seu caráter de ordenamento e comando, expondo, desse modo, a fratura, as frestas. Possibilita que refaçamos o passado, que adieemos sua verdade, numa perturbação incessante do tempo histórico. Algo semelhante a que o filósofo Derrida (2001) chama de “mal de arquivo”:

pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. [...] É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. (p. 118)

Assim, a ação de denunciar não apenas aponta criticamente para situações invisíveis como permite que verdades sedimentadas venham à superfície, reconfigurando dados há muito silenciados:

Cavamos a rigor  
uma nova espera  
dentro da esfera rubra do espanto  
Dentro e fora  
em qualquer latitude  
cavamos o pão nosso de cada hora.  
(MIRANDA, 1992, p. 337)

Nesse cavar “o pão nosso de cada hora”, nota-se a associação do discurso poético ao discurso histórico. A carga difusa e indeterminada do lírico não impedirá, em certas ocasiões, que se articule o diálogo com a história. É justamente isso que se pretende demonstrar dentro do trabalho estético produzido pelo poeta Luiz de Miranda (1992), no seu livro

*Solidão provisória*. Vale ressaltar que, além dessa obra, mas com propósito semelhante, o escritor publicou ainda mais três livros no período da Ditadura: *Andança*, *memorial* e *estado de alerta*. Nesse sentido, o autor desempenha um papel de mediador entre os dois discursos citados, não excluindo, assim, a relação com o objeto exterior. Miranda tentará, nesse intuito, levar os fatos para dentro da poesia, conciliando os dois polos.

### A poética de resistência de Luiz de Miranda

O poeta Luiz Carlos Goulart de Miranda, mais conhecido como Luiz de Miranda, é natural de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul. Apesar de determinadas posturas mais enfáticas, não há a produção de um discurso simplesmente panfletário. Verifica-se um mecanismo de elaboração dos versos que permitem a construção de um movimento que vai além do manifesto, propondo uma linguagem simbólica e reflexiva. No poema “Resistência”, por exemplo, incluído no livro *Solidão provisória*, é possível encontrar a tentativa de reunir o social e o estético numa fusão enriquecedora para os poemas. Depara-se com um canto forte de luta mesclado a um teor de lirismo, motivando nos leitores um olhar reflexivo e emotivo diante da realidade:

Cavamos a tarde  
o tumulto o túmulo  
Cavamos até o fundo  
a felicidade  
desde um fim de mundo  
começando pelas artérias da casa  
de minha mãe  
já velha  
de Uruguaiana  
um terreno de lembranças  
de uma mulher que há anos  
se anuncia  
e que se adia  
por intempéries.  
(MIRANDA, 1992, p. 337)

A estrofe destacada apresenta o procedimento de fusão aludido, pois possui palavras, como “tumulto” e “túmulo”, que levam à reflexão do momento de produção da poesia, a Ditadura Militar, assim como possui uma espécie de fluxo emocional, quando o sujeito poético traz para os versos a figura da mãe e da pequena cidade de Uruguaiana. Isso gera um ambiente



de lirismo e comoção, amplificando o discurso para um pensamento mais aprofundado sobre a vida, num tom filosófico-existencial. Aliado a isso, ainda se nota uma preocupação com a forma, por meio da disposição gráfica dos versos, que constroem uma espécie de bailado na página, criando um cenário de movimento e agitação. Esses elementos são responsáveis pela constatação de uma conduta presente no livro do poeta, que é a mediação entre fato histórico e literatura. Luiz de Miranda se mostrará altamente engajado na causa política, sem, no entanto, perder o trabalho próprio com a linguagem.

Embora, na abertura do livro, o autor se mostre muito apegado ao posicionamento social, enfatizando o domínio desse direcionamento em relação a outras posturas – “a literatura não deve estar vinculada ao esteticismo estéril da arte pela arte, deve ser um caminho por onde se possa inaugurar e transformar uma realidade histórica” (MIRANDA, 1992, p. 311) –, ao longo da sua produção, percebe-se, conforme se está tentando mostrar, uma estratégia não mais maniqueísta por parte do poeta. Averíguas-se, assim, um enlace produtivo entre o apuro da forma e a percepção da realidade, num gesto semelhante à compreensão de literatura proposta pelo crítico Antonio Candido (1985):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (p. 4, grifos do autor)

Não se trata de limitar a obra literária ao reflexo direto do desenvolvimento social e histórico, uma vez que a literatura consegue transcender essa caracterização, mas orientar para as interfaces entre a história e a literatura. O pensamento sócio-histórico articulado por Candido (1985) ajuda a compreender o papel que a vida social assume dentro das condições de produção da obra, ou seja, como o contexto torna-se interno na leitura dos textos e na sua própria concepção da forma. Dentro desse propósito, encontra-se a poética de Luiz de Miranda, que não ignora o trabalho com a linguagem e ainda traz a história para a literatura, propiciando

ao leitor, desse modo, um novo olhar e uma nova perspectiva para a realidade, como se nota nos versos do poema “Declaramento”, no qual o eu lírico diz que sua poesia se faz além dos invólucros que o aprisionam:

Este meu reino (palavra a palavra)  
cresce além destes casulos  
e desde meu óculo  
de aumento  
se inaugura e floresce  
em outro declaramento.  
(MIRANDA, 1992, p. 323)

A junção do exterior com a forma, acolhendo a realidade dentro do discurso literário, enseja, nos versos de Miranda, uma dinâmica que aproximaria sua poética da noção de “hospitalidade incondicional” proposta por Jacques Derrida (2003), pois se faz pelo acolhimento irrestrito do que vem de fora, sem distinções hierárquicas:

a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provindo de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro etc.), mas a outro absoluto, desconhecido, anônimo, que cede lugar, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele. (p. 25)

Assim, os poemas de Miranda, ao produzirem uma literatura que não se descola dos fatos históricos, permitem o contato com o “que vem de fora”, relacionando-se com um exterior que, ao contrário dos relatos oficiais, chega, muitas vezes, de maneira imprevisível, trazendo uma realidade desconhecida, “anônima”. O anônimo aqui se justifica porque haverá por parte do poeta o acolhimento ao não convencional, ao que não veio à tona, ao que não estava escrito nos discursos autorizados; portanto, a história que é trazida para os versos, diferentemente do convidado que já é esperado por todos, vem como um chegante, um visitante inesperado. Desse modo, a acolhida do diferente pelo sujeito poético, dialogando com os fatos invisíveis, proporcionará ao leitor um novo entendimento do processo histórico: “uma hospitalidade incondicional [...] constitui [...] não apenas uma nova e diferente possibilidade de pensar, de tudo pensar de novo, sempre de novo, a cada instante de novo, mas antes uma nova possibilidade de pensar o próprio pensar”. (BERNARDO, 2005, p. 181) É justamente

essa condição de reinvenção referenciada por Fernanda Bernardo (2005) que se encontrará entre as estratégias elaboradas pelo escritor e que permite principalmente a ponte com o pensamento derridiano.

Mas, além da característica de renovação das relações sociais, oportuna nesse elo que se está tentando traçar entre Miranda e Derrida, existe ainda outro aspecto pertinente dentro da noção de hospitalidade: a necessidade de o acolhimento incondicional se inscrever no cotidiano, se efetivar no convívio das pessoas, configurando o que o filósofo chama de **hostipitalidade**, uma espécie de contato entre a lei que governa a incondicionalidade e as outras leis.

A Lei transgride as leis, mas uma tal transgressão encaminhando-as rumo a uma mais justa perfectibilidade. Daí que estando embora “depois”, as leis da hospitalidade estejam sempre diante d’A Lei da hospitalidade: diante de quem, a quem e por quem devem responder. E isto porque jamais A lei da hospitalidade se confunde, de todo, com as leis. [...] A lei da hospitalidade não se deixa nunca, de todo reduzir a elas. Embora indissociáveis, A lei e as leis são porém heterogêneas: no mesmo gesto e ao mesmo tempo, se implicam e se excluem. [...] A Lei resiste, é mesmo o princípio de resistência absoluta, obrigando ao impossível. (BERNARDO, 2002, p. 443-444)

Num pensamento comparativo, a literatura seria associada à “Lei”, ao abstrato, ao acolhimento incondicional, enquanto o discurso histórico seria relacionado às leis, ao cotidiano, ao social. Desse contato, nomeado **hostipitalidade** por Derrida, nasceria uma poética pautada pela transgressão, pois seria permitida a inscrição de um discurso no outro e a conseqüente afetação de perspectivas. A história se contaminaria pelo fazer poético, e a literatura, consciente de seu papel de resistência, lutaria para não se render à perversão dos discursos oficiais propostos pela realidade. Só que, no caso dos poemas de Luiz de Miranda, há um mecanismo inverso ao descrito por Fernanda Bernardo (2005), porque, enquanto no pensamento derridiano a “Lei” é levada para dentro das leis, aqui, é a realidade que é trazida para dentro da literatura, numa acolhida que, aí sim, de maneira semelhante à noção de Derrida, produzirá transmutações e mudanças. No livro do poeta, tais mudanças acarretarão uma alteração no modo como se concebe a história, conforme se pode verificar preliminarmente na atitude do sujeito poético do poema “Declaramento”, ao expressar sua voz em relação à dor

que sente: “sentimento que navega raiz-a-raiz/ e amplia um novo dia/ para cobrir nossa cicatriz”. (MIRANDA, 1992, p. 323)

A partir do intuito de reinventar a realidade, referida acima, nota-se uma conduta poética, em *Solidão provisória*, de trabalhar com uma noção de história que se faça por outras vias, porque haverá a tentativa de perverter a invisibilidade perpetuada ao longo do tempo. Tal postura propiciará a construção de um cenário diferente, já que reavivará o passado por meio de outros instrumentos: “acho que nunca vou me afastar de uma poesia que cante em favor das maiorias exploradas e oprimidas”. (MIRANDA, 1992, p. 312) Esse gesto promove a articulação de um conceito de história que se opõe ao período militar, no qual os versos foram escritos. Seria um procedimento adotado por Miranda de enxergar a realidade a contrapelo, como ele próprio teria dito: “o que me motiva é estar vivo e ser livre. Sempre fiz apologia da desordem. A obediência cega”. (MIRANDA, 1992 *apud* JABLONSKI, 2010, p. 33)

Aliás, uma das maneiras de contradizer a condição de exceção, de acordo com Walter Benjamin (1987), é conceber um novo modo de se posicionar diante da história. Um posicionamento que seja perspicaz à situação de opressão que vigorou no passado e que mostre o quanto a realidade é constituída pelo discurso dos vencidos:

nunca houve um momento da cultura que não fosse também um momento da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialismo histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

Benjamin, nesse texto, alerta para a importância de olhar para o passado e tentar depreender dele não o que é conhecido, o que foi contado, mas as reminiscências, o lampejo de “perigo” de cada época. Dentro desse propósito, o título *Solidão provisória* já esboça uma tentativa de inaugurar uma nova concepção histórica, uma vez que trabalha com camadas significativas de interpretação, as quais contribuiriam no papel de identificar os “lampejos” do passado, escondidos pelo conformismo da tradição.

Entre os possíveis significados do título, encontra-se a palavra “solidão”, remetendo o leitor, desde já, a vivenciar a situação de muitos que passaram pelo processo de reclusão no período da Ditadura Militar

no Brasil; uma experiência de privação em todos os âmbitos, que, no intervalo destacado pelo poeta, de 1973 a 1976, foi agravada por vários acontecimentos, como o golpe de Estado no Chile, a desmobilização dos militantes da guerrilha rural na região amazônica do Araguaia e a morte trágica do jornalista da TV Cultura Vladimir Herzog. O agravamento da repressão teria provocado o aprisionamento dos que se rebelaram contra o sistema, levando-os a viver situações de extrema tortura. Desse modo, a condição de isolamento a que várias pessoas foram submetidas teria sido responsável pela solidão compulsória de muitos, embora o governo a negasse em pronunciamentos oficiais.

Um caso brasileiro que demonstra a agressividade das torturas no país e que exemplifica bem a conseqüente condição de solidão seria o do filho da estilista Zuzu Angel, Stuart Angel. Ele teria ficado anos desaparecido, e a família sem nenhuma notícia. No entanto, em maio de 1972, o escritor Alex Polari, na época também preso pelo governo, escreveu uma carta à mãe do jovem, relatando o seguinte episódio:

No mesmo dia, 14 de maio, os interrogatórios prosseguiram com as idas e vindas da sala de tortura. Antes, durante a tarde, ouvi durante muito tempo um grande alvoroço no pátio do CISA. Havia barulho de carros sendo ligados, acelerações, gritos, perguntas e uma tosse constante de engasgo e que pude notar que se sucedia sempre às acelerações. Consegui com muito esforço, devida a minha situação física, olhar pela janela que ficava a uns dois metros do chão e deparei com algo difícil de esquecer. Junto a um sem-número de torturadores, oficiais e soldados, Stuart, já com a pele semiesfoleada, era arrastado de um lado para outro do pátio, amarrado a uma viatura e, de quando em quando, obrigado, com a boca quase colada a uma descarga aberta, a aspirar os gases tóxicos que eram expelidos. (POLARI, 1972 *apud* GREEN, 2009, p. 407)

Com o relato do poeta, compreende-se como as pessoas foram privadas da comunicação e dos direitos básicos de humanidade. Polari isolado num espaço, Stuart Angel sem possibilidade de falar, e Zuzu Angel apartada das informações. O título, portanto, construído por Miranda (1992), aponta para situações semelhantes às descritas, reiteradas em algumas passagens do livro, conforme se nota no começo do poema “Adeus Desusado”:

A solidão solta na vida  
agonia e despedida  
solidude de sal  
que o sonho não refaz. (p. 324)

Constata-se então que a solidão trazida ao título não se trata apenas de um sentimento, de uma subjetividade carregada de emoções íntimas. Ela é resultado de uma realidade social que retira o tempero, o “sal” das relações humanas. O próprio Luiz de Miranda (1992) deixa claro esse propósito na abertura do livro: “*Solidão provisória* não trata da solidão como um sentimento intimista, mas como uma limitação social, um isolamento decorrente de um momento histórico, de um sistema político” (p. 312). O adjetivo “provisória” também confirmaria a subversão, se assim se pode dizer, associada à palavra “solidão”, pois instauraria a condição de finitude dessa solidão, do quanto ela não pode se eternizar e, por conseguinte, do quanto se tem que lutar bravamente para que o sonho seja refeito. Não é à toa, portanto, que o livro é dedicado “a todos que lutam contra a tirania e padecem de solidão”. (MIRANDA, 1992, p. 317)

O título, assim, ao apresentar a possibilidade de construção da liberdade, esboça também, como consequência, cenários de inquietações e deslocamentos. Tal cenário libertário pode ser demonstrado no poema “Poética Isolada”, no momento em que o sujeito poético afirma que “não existe solidão na poesia/ as palavras apenas quietas/ ou inquietas transitam”. (MIRANDA, 1992, p. 339) Nessa intenção de mostrar o quanto a solidão pode ser lida como uma estratégia de transcendência e de movimento, vale ressaltar o fato de o livro, segundo consta, ter sido escrito em pelo menos cinco locais: Porto Alegre, Uruguaiana, Capitão da Canoa, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Isso contribuiria para a confirmação da solidão e, ao mesmo tempo, do espírito de liberdade presente na produção poética do livro, averiguadas nas próprias palavras do poeta: “o fecundo andar das minhas asas. Essa é minha casa/ [...] O passageiro estava comigo quando nasci”. (MIRANDA, 1992 apud JABLONSKI, 2010, p. 41) Nessa perspectiva de deslocamento proposta pelos versos do autor, delinea-se também um comportamento chamado “contrapontístico”, típico de indivíduos que vivem no exílio, portanto, que vivem na solidão. Essa condição é descrita por Edward Said (2003), em *Reflexões sobre o exílio*, e torna-se oportuna para se entender o projeto estético de Miranda:

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas têm consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística. (p. 59)

Seguindo o caráter de subversão e de uma visão mais ampla sobre a vida, como a atitude contrapontística, mencionada por Said (2003), encontra-se assim o primeiro poema do livro, “Sobreaviso”:

Neste silêncio  
que me deram para viver  
quem espera está só  
o amor são rugas na lembrança  
e os mortos apenas espiam  
na sua distância invisível.  
(MIRANDA, 1992, p. 319)

O sujeito poético, nesses primeiros versos de *Solidão provisória*, traz um alerta, uma precaução a guiar o leitor para o contexto com que entrará em contato. Começar o livro com um discurso de prevenção é uma atitude de ousadia e, ao mesmo tempo, de sutileza. Se se pensa que prevenir é não permitir que algo se alastre com muita força, que a enfermidade não se prolongue, criar um ambiente profilático, desde o início, é construir a imagem de um lugar a que ao menos se possa ir preparado. A sutileza aludida estaria na virtuosa conduta de precaver, diferentemente da brutalidade dolorosa de muitas prisões ocorridas durante a Ditadura Militar, que não permitiam, em determinados casos, a possibilidade de fuga, nem o entendimento de tal ação. Numa entrevista do compositor Gilberto Gil, preso em 1968, ao *New York Times*, em 1969, confirma-se a postura do governo, pautada pela arbitrariedade: “Ainda não entendemos por que fomos presos. Eles na verdade nunca nos disseram”. (GIL, 1969 *apud* GREEN, 2009, p. 172)

No entanto, a prevenção não imuniza contra o que virá, apenas prepara a leitura para uma realidade de muita dor e resistência. O silvo que se escuta no pequeno poema, haja vista a repetição da consoante “s”, parece anunciar, com seu som agudo, uma poética de solidão. Mas uma solidão,

como se afirmou anteriormente, que não cessará o espírito. Mobilizará um canto de luta “Neste silêncio/ que me deram para viver/ quem espera está só”. (MIRANDA, 1992, p. 319) É como se o sujeito poético convocasse para uma reunião de forças. Ainda há, de certo modo, uma crença na solidariedade social. Nessa convocação, os “mortos” se fazem presentes, ainda que apenas “espiem”. Todavia, trazer os mortos, num contexto de prevenção, é não somente expor as fraturas de uma situação humana, como também lançar luz sobre o passado. Um passado que se tornaria invisível.

A atitude de evidenciar os mortos já no primeiro poema seria reaver a história, construindo outra perspectiva, pois o arquivo histórico se abrirá a partir de uma voz espectral, que, na sua invisibilidade, rompe com a força de autoridade própria do arquivo e instaura a possibilidade da chegada de novos conhecimentos. Essa força inscrita no arquivo é o que Jacques Derrida (2001) chama de função arcôntica. Segundo o filósofo, todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador: Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social. (DERRIDA, 2001, p. 12)

Romper, portanto, com o arquivo oficial, é implantar o futuro no passado. É deixar vir uma verdade que se sedimentou e, desse modo, desestabilizar o discurso autoritário. Com isso, a poesia permitiria que a história se abrisse para outros olhares e que os leitores construíssem um entendimento diferente sobre o passado, não mais como algo fechado e homogêneo.

A poética de Miranda, desde o primeiro poema do livro, esboça então uma estratégia de desconstrução quanto ao que foi contado, propondo um adiamento ao que foi narrado pela história, numa estratégia que se aproxima do que Derrida (2001) chama de porvir. Uma espécie de evento sempre a chegar, sempre em tardança, em promessa, numa postura de inquietude em relação ao que se resolveu arquivar:

A condição para que o por-vir continue porvir é que seja não apenas não-conhecido, mas também que não seja cognoscível enquanto tal. Sua determinação não deveria mais depender da ordem do saber ou de um horizonte do pré-saber, mas de uma chegada ou de um evento que se deixa ou se faz [...] numa experiência heterogênea a toda constatação, assim como todo horizonte de alcance enquanto tal. (DERRIDA, 2001, p. 93)



O porvir, assim, permite que se abram as frestas do legado histórico e que se instaure a inquietação quanto às compreensões idealistas e metafísicas. Nesse gesto, reativa-se o passado, reinventando-o, criando um espaço de constantes questionamentos. No poema “Indagação Latina”, no qual se tem uma alusão à morte do presidente chileno Salvador Allende, é possível encontrar essa atitude desconstrutora quanto à história, pois o sujeito poético se mostra em tom interrogativo, questionando os fatos: “Quem mandou matar o presidente salvador? [...] Perguntem enquanto se ouve/ o barulho de sua morte/ assentando-se à mesa/ conviva que mais é/ represa viva/ do que sangra”. (MIRANDA, 1992, p. 345, 348) E, mais no final do poema, depara-se com a confirmação dessa conduta indagadora, quando se nota uma postura de inquietude diante da vida:

Perguntem para a pergunta  
alongar-se em demasia  
e ferir noutro dia  
no ar  
outra pergunta.  
(MIRANDA, 1992, p. 348)

A experiência heterogênea e indagadora própria do porvir constata-se também pela apresentação do posicionamento arriscado de esmiuçar o silêncio e propor a palavra, como se observa em outro poema do livro, “Declaramento”:

Neste espaço de ar  
neste claro aumento de escuro  
há um declaramento  
sufocando as palavras  
e já ouço o rumor de pressa  
que há nos ossos  
um galope sob o silêncio.  
(MIRANDA, 1992, p. 321)

Conforme expõe o sujeito poético, embora haja uma tentativa de sufocamento das palavras, os ossos clamam por uma iniciativa, por uma atitude diante de tanto silêncio. Um desafio que exige o movimento rápido e ágil de um galope. No entanto, nesse galopar para desviar do silêncio, a viagem não será fácil, porque o trajeto, consoante se percebe nos versos, é dificultado por um “aumento de escuro”. Nessa escuridão, em que a

dificuldade poderá se instalar e que é mostrada, no mesmo poema, versos depois – “Viajo e meus companheiros/ ocultos pelo silêncio/ ficaram tão longe/ ficaram tão mudos” (MIRANDA, 1992, p. 321) –, a ousadia do eu lírico, sem se deixar levar pela atmosfera do “céu de estanho”, faz-se presente, ratificando sua rebeldia poética diante da luta e não permitindo que o calar tome conta:

É bem de longe  
que se anuncia  
a grávida rebeldia  
que me acompanha  
do nascimento a este  
estado de alerta.  
(MIRANDA, 1992, p. 321)

Rebeldia que é constante, ao longo do livro, e que pode ser observada em alguns momentos, de maneira explícita, convocando o leitor a uma luta armada:

As armas

As armas no guarda-roupa  
são perdidas na ferrugem  
sem gatilho ou mira  
ou algo que evidencie sua ira  
são onde a vida é sem telha  
ou cobertura  
as armas mofam  
não os que atiram

As armas movidas à respiração  
são mais que um cavalo  
às vezes mais que uma ideia  
a velocidade de seu fogo  
move-se a estampidos.  
(MIRANDA, 1992, p. 343)

Vale ressaltar que Miranda foi combatente da Ditadura Militar, participando ativamente de ações contra o governo, inclusive com a utilização de armas de fogo. Teria recebido um codinome na época, em virtude de sua participação, como relata o pesquisador Eduardo Jablonski

(2010), no livro *Luiz de Miranda: o senhor da palavra*: “em dezembro de 1970, coordenou, como Comandante González, o último assalto a banco praticado por grupos de guerrilha na capital gaúcha” (p. 21). Essa realidade trazida para os poemas ratifica a hipótese de que o sujeito poético de produções em períodos de exceção projeta-se para fora, não vive apenas intrinsecamente sua subjetividade. O “eu”, desse modo, transforma-se num sujeito de enunciação, o qual não ignora sua relação com o objeto, com o exterior, o que não significa, no entanto, que a realidade externa seja o alvo:

Não temos a possibilidade nem o direito de afirmar que o poeta – independente da forma em primeira pessoa do poema – tenha expresso pela enunciação do poema uma experiência própria, ou então que ele não se referiu a ‘si mesmo’. Isso não pode ser decidido na enunciação lírica como em nenhuma outra enunciação não-lírica. A forma do poema é a enunciação e isso significa que a experimentamos como o campo de experiência do sujeito-de-enunciação – o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado de realidade. (HAMBURGUER, 1986, p. 196)

O pensamento de Hamburger é lúcido no sentido de levar o leitor a ler os poemas como uma experiência que, mesmo não tendo se concretizado da maneira como se apresenta, é possível de ser realidade, pois é enunciação e, dessa maneira, tem relação com o exterior. Uma experiência que não visa um efeito prático, como se quisesse ver nos versos a verdade, mas sim a possibilidade de construção de um significado sobre a realidade, a partir de um olhar mais diferenciado e sensível:

Aqui sob o AI-5 e o céu azul  
a vida não vai além da esquina  
a vida que começou em pleno abril  
pela tarde  
pode parar aí sob o céu de anil  
ou perder-se nos escritórios  
no movimento pateta das grandes cidades  
perder-se também detrás do mofo do regime.  
(MIRANDA, 1992, p. 349)

Os versos do poema “Conjugação direta” motivam todos a questionarem o contexto desumano que se instalou com o decreto governamental. O sujeito poético usa de uma fina ironia ao associar o

ambiente de mortes do AI-5 a uma certa calma proposta pelo “céu azul”. O “azul” poderia ser a falta de atitude de muitos diante do que acontecia. Acontecimento que expunha a vida, pois essa não conseguia se manter, “não ia além da esquina”. Vida que teria começado de fato, segundo o poema, em plena tarde de abril. Se considerarmos que a Ditadura Militar se iniciou, pelo menos oficialmente, a partir do último dia de março de 1964, compreende-se com mais pertinência a relação que o eu da enunciação faz com o mês referido. Seria o começo da luta que se fez presente no país. Portanto, pode-se inferir que, na visão do sujeito poético, viver é lutar. Porém, a luta poderá terminar, caso a inação do “céu de anil” ou a alienação dos “escritórios” domine a paisagem. Diante de tal impasse, no mesmo texto, é proposta uma festa que contagie as pessoas e as leve ao grito:

Se o pensar pesar em demasia  
Arredem os móveis da família  
uma festa incendeia na sala  
e já ninguém cala  
o barulho organizado  
este grito sem teto.  
(MIRANDA, 1992, p. 351)

Influenciados ainda por Hamburguer (1986), é possível orientar-se para a estratégia desses versos que atraem a história para dentro da literatura, não visando apenas a realidade, mas sim a transformação do exterior por meio da sensibilidade do lírico: “seu enunciado não visa o pólo-objeto, mas atrai seu objeto para a esfera vivencial do sujeito e o transforma” (p. 208). Na tentativa de transformar a vivência do leitor em relação à história, o eu poemático incita ao movimento de se rebelar contra o “mofo do regime” e organizar “um barulho” que leve ao grito.

Todavia, há que se ressaltar que a poética de Luiz de Miranda, embora insista na inserção da história no plano lírico, não aprisiona os versos a um período. Como poeta mediador, ele permite aos poemas a elaboração de um tom existencialista que amplia a interpretação dos versos. Isso pode ser averiguado no poema “Melancolia geral”, em que, além de apontar para o contexto militar, também suscita uma leitura universalista sobre a condição da melancolia no ser humano: “É indo que somos/ o avesso da distância/ e a melancolia não tece nosso dia/ apenas desce/ onde a alegria perde o brilho”. Neste fluxo existencial, os versos fazem o leitor refletir também sobre o sentimento de tristeza que perpassa alguns momentos da condição humana. Apontam para o estado de agonia que pode se fazer presente no

dia a dia das pessoas, ainda que não seja a essência dos indivíduos. Esse olhar mais voltado para as questões existenciais é percebido não só nesse, mas em outros poemas ao longo do livro.

Nessa ampliação de seu campo de ação, nesse procedimento de alargamento do conteúdo dos versos, o sujeito poético faz uma viagem também à América Latina, trazendo a realidade de outras partes do continente. Depara-se, assim, com poemas como “Indagação latina”, já mencionado, no qual há referências à situação histórica do Chile, e “Buenos Aires, Buenos Aires”. Em “Indagação latina”, além da alusão à morte de Salvador Allende, há a referência à situação de injustiça, que se assemelharia à do Brasil:

No morto adensa um sentido vivo  
de quem circunscrito de matéria  
martiriza de coágulos  
todos os ângulos desta América.  
(MIRANDA, 1992, p. 347)

Para que esses “coágulos” sejam desfeitos e a vida se reestabeleça, os poemas de Miranda (1992) ainda trazem uma esperança na luta, na possibilidade de viver a liberdade, como se averigua no poema “Esperançamento”: “que se abra uma porta/ um desvão um jeito/ de abstrair da solidão/ o depositado silêncio”. (MIRANDA, 1992, p. 342) Nesse “desvão”, um lugar ainda impreciso, o sujeito poético constrói uma imagem que culmina na crença da utopia e da libertação:

Mas um dia  
Voará para o alto  
o pássaro saqueado  
como uma sombra móvel

Irá tão longe, à toa  
o interrogatório, o prisioneiro  
voam com ele  
a lúcida esperança voa.  
(MIRANDA, 1992, p. 365)

Contudo, mesmo embalado pela esperança, sabe-se que o momento ainda não é de calma e, por isso, é preciso buscar forças para resistir à realidade nada amistosa: “sob a ditadura/ somos tantos/ que à demora/ podemos nos perder/ Mas aqui e agora/ disciplinado, apenas, o poema se

move”. (MIRANDA, 1992, p. 366) Nesse movimento, o sujeito poético termina o livro, conclamando todos, nos últimos versos de *Solidão provisória*, a viver intensamente a resistência e a não permitir que a tristeza tome conta:

Estou de melancolia  
mas dentro de mim  
trabalha outro dia  
onde não se adia  
o estampido das armas de fogo.  
(MIRANDA, 1992, p. 370)

### Considerações finais

Embora os versos finais do livro de Luiz de Miranda convidem os leitores a uma luta forte contra a opressão, existe na cultura brasileira um silenciamento acerca de períodos como o destacado pelo poeta. Na década passada, fizeram-se presentes posturas ousadas da sociedade, na tentativa de expor os fatos ocorridos durante os governos ditatoriais. A Comissão Nacional da Verdade, criada em 2012, tinha por finalidade justamente apurar as violações aos Direitos Humanos acontecidas em épocas de exceção. No entanto, a atitude louvável teve de conviver com uma tradição, própria do país, de se alienar diante de assuntos que demandem um embate mais investigativo e político. O filósofo Vilém Flusser, em livro publicado após sua morte, em 1992, intitulado *Bodenlos – uma autobiografia filosófica*, destacou justamente esse comportamento comum entre os brasileiros de se posicionar à parte das discussões sociais. O filósofo judeu teria vindo fugido para o Brasil no ano de 1940 e permanecido até 1973. A permanência fez que ele escrevesse um capítulo destinado à cultura e natureza brasileiras, relatando o perfil dos cidadãos. No capítulo, Flusser (2007) tenta buscar explicações capazes de justificarem a conduta do país no que se referia principalmente ao fato de muitos se esquivarem quanto a Segunda Guerra Mundial:

As pessoas que cercavam a gente suspendiam não apenas o saber da bomba, mas também o saber do poder decisório que exerciam os Estados Unidos sobre o Brasil. Faziam de conta que estavam “construindo um futuro”. As discussões não apenas políticas, sociais e econômicas, mas também filosóficas e culturais, estavam, para a gente, banhadas nesse clima de recusa deliberada de assumir-se. [...] Muito mais tarde a gente veio a compreender a finalidade de tal “esconde-

esconde”. Ninguém pode se assumir objeto de manipulação alheia. Aonde não existe autêntica liberdade de decisão, uma liberdade de decisão fantástica precisa ser conjurada. (FLUSSER, 2007, p. 58-59)

No caso de *Solidão provisória*, depara-se com um cenário contrário ao descrito pelo filósofo, pois o sujeito poético traz, conforme se tentou demonstrar, a história para dentro da literatura, evidenciando os fatos, no intuito de se afastar da invisibilidade. Nesse propósito, diferentemente do jogo de “esconde-esconde”, haverá o acolhimento preferencial aos eventos não narrados pelo discurso histórico oficial, configurando uma espécie de dinâmica que se aproxima da noção de hospitalidade incondicional proposta por Derrida. Tal atitude permite que se construa uma nova concepção de história, retirando o leitor da alienação e propondo um novo olhar para a realidade. Tudo isso associado ao trabalho com a linguagem, que insere o autor entre a categoria dos poetas mediadores, conciliando o engajamento social com o teor estético.

A mediação, todavia, não exige a poética de Luiz de Miranda (1992) de um canto forte de resistência, que expõe, em diversos momentos, sua voz libertária, convocando todos a não se dividirem diante da dor e a agirem com a intensidade necessária em relação ao silêncio que sufocava a nação: “Meu reino é por ti/ minha mão única e unida/ não se divide/ é soco que fere seco/ o silêncio estabelecido”. (MIRANDA, 1992, p. 322-323) Mas, como se evidenciou ao longo do texto, sua poética tem a capacidade também de extrapolar o contexto de produção e fornecer uma leitura filosófica-existencial, que abre para um olhar mais aprofundado sobre o ser humano. Olhar esse que, no caso de Miranda, destina-se aos fatos não trazidos à tona pelos discursos tidos como oficiais. Nesse ímpeto visionário, o autor teria professado algumas palavras sobre o papel da poesia, que, de certo modo, iluminam sua poética e contribuem para o entendimento de sua visão de mundo: “Ao poeta cabe a denúncia, ao poeta cabe a voz de profeta, de arauto dos esquecidos”. (MIRANDA, 1992 *apud* JABLONSKI, 2010, p. 36)

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BERNARDO, Fernanda. A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir, a propósito das cidades-refúgio, reinventar a cidadania (II). *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 11, n. 22, p. 421-446, 2002.

BERNARDO, Fernanda. *Mal de hospitalidade*. In: NASCIMENTO, Evandro. (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 173-206.

CAILLOIS, Roger. A guerra e o sagrado. In: CALLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: 70, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

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

FELIPE, Francisco Heraldo Bezrra. A poesia na ditadura militar: como escrever quando tudo é proibido? *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filosofia*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 5, p. 1379-1387, 2011.

FLUSSER, Vilém. A natureza brasileira. In: FLUSSER, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 55-65.

GREEN, James. Naylor. *Apesar de vocês: a oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: HAMBURGUER, K. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 167-209.

JABLONSKI, Eduardo. *Luiz de Miranda: o senhor da palavra*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

MIRANDA, Luiz de. *Poesia reunida (1967-1992)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992. p. 309-370.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.





## A dicção híbrida e inespecífica da ficção de Veronica Stigger

### *The Hybrid and Unspecific Diction of Veronica Stigger's Fiction*

Paulo Alberto da Silva Sales

Instituto Federal Goiano (IF Goiano), Hidrolândia, Goiás / Brasil

paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-9980-2561>

**Resumo:** Este artigo objetiva examinar os processos da escrita ficcional de Veronica Stigger, a partir das noções de hibridismo e de inespecificidade. Desde as primeiras publicações até as obras mais recentes, a escritora tem apresentado narrativas que colocam em xeque os limites de certos gêneros literários e não literários, por meio de construções que evidenciam a fusão desses mesmos gêneros com outros campos e/ou discursos. Em nossa leitura, destacamos os diversos entrecruzamentos de gêneros, discursos e dicções – cômicas, irônicas, trágicas – em sua escrita que tornam seus textos “frutos estranhos”. Por fim, concluímos que o intenso hibridismo e a inespecificidade em suas narrativas levam ao esmaecimento dos limites entre as formas literárias tradicionais, o que configura sua ficção como pós-autônoma.

**Palavras-chave:** hibridismo; inespecificidade; pós-autonomia; Veronica Stigger.

**Abstract:** This article aims to examine Veronica Stigger's fictional writing process, from the notions of hybridism and unspecificity. From the first publications to the most recent works this writer has presented narratives that question the limits of some literary and non-literary genres, by using constructions that evidence the fusion of those same genres with other fields and/or speeches. In our reading, we point out the crossover of many genres, speeches, and dictions – comic, ironic, tragic – in her writing that make her texts “strange fruits”. Ultimately, we conclude that the intense hybridism and unspecificity in her narratives lead to blurring the limits between the traditional literary forms, which configurate Stigger's fictions as post-autonomous.

**Keywords:** hybridism; unspecific; post-autonomous; Veronica Stigger.

As obras não simplesmente “suspendem” a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser. (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 20)

## A ficção pós-autônoma: hibridismo e inespecificidade

Néstor García Canclini (2016), em *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*, ao examinar as especificidades da arte contemporânea, ressalta que ela tem dramatizado a agonia das utopias emancipadoras da modernidade. As práticas artísticas recentes têm se constituído sob a perspectiva da iminência, ou seja, daquilo que está próximo ou prestes a acontecer. Ao se colocar fora de si, essa arte contemporânea ressalta a insignificância dos relatos totalizantes diante de um mundo em que as grandes narrativas já não são mais possíveis e que é marcado também pela incredulidade nas metanarrativas que foram, no contexto pós-moderno, deslegitimadas. Para García Canclini (2016), a arte que emerge do aqui e do agora procede do atrativo de anunciar algo que pode acontecer ou, pelo menos, se modificar. Essa perspectiva de arte, e mais especificamente da literatura, presentifica-se no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade versus ficção e verdade versus simulacro. Aqui, a perspectiva de jogo é incorporada ao texto literário, que, por sua vez, passa a ter outros suportes e outras funções, resultando, tal como definiu Wander Melo Miranda (2014, p. 135-136), em “formas mutantes”.<sup>1</sup> Nelas, há uma dicção heterogênea que revela heterotopias por meio das quais a ideia de arte autônoma e independente aparece suplantada por uma arte outra que afigura como parte do mundo, revelando um “dispositivo da montagem que os constrói [e] ‘se realiza por meio de cortes, de migrações e de sobrevivências de figuras em que os eventos narrados se transformam’”. (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014, p. 13)

---

<sup>1</sup> No ensaio “Formas mutantes”, que integra o livro *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, organizado por Ana Kiffer e Florencia Garramuño (2014), Wander Miranda apresenta a noção de formas mutantes para se referir a corpos mutilados de textos que apresentam desconexões temporais entre pensamento e palavra. Tais criações se configuram por meio de outras realidades. Essa proposta de uma construção mutante dialoga amplamente com a noção de pós-autonomia criada por Josefina Ludmer (2007). Segundo Miranda (2014, p. 135-136), as formas mutantes assemelham-se aos textos pós-autônomos que, por sua vez, não podem mais ser lidos por meio de categorias literárias consagradas como as de autor, de obra, de estilo, de *écriture*, de texto ou de sentido: “São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler”.

É sob essa perspectiva da literatura fora de si que também pode ser pensada, preliminarmente, a noção de pós-autonomia, teorizada por Josefina Ludmer (2007), em seu texto “Literaturas Postautónomas”, que a crítica considera como um manifesto da noção de pós-autonomia.<sup>2</sup> Ludmer destaca em seu estudo a ambivalência de textos latino-americanos (basicamente ficcionais), produzidos nas últimas décadas, que se posicionam, ao mesmo tempo, dentro e fora do que tradicionalmente se denomina literatura e ficção. Nesses escritos, há um trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se “fabricam realidades” através do discurso. Essa literatura pós-autônoma

seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais do que textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 165-166)

A abordagem da literatura, segundo a perspectiva da pós-autonomia, propõe o abandono de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estanques de que a teoria e a crítica literária, sobretudo até a metade do século XX costumavam se ocupar. Vale ressaltar que essa perspectiva pós-autônoma do texto literário tem raízes mais profundas, principalmente relacionadas com as indagações levantadas por Barthes (2004) e por Foucault (2007), ao questionarem a relação entre autor e texto, ainda nos anos 1960. O que se depreende dessas problematizações dos pensadores pós-estruturalistas e que chega à tona no cenário da escrita ficcional do século XXI é a constatação de uma proliferação de narrativas altamente híbridas, ou seja, que se valem de outras formas e meios. Ora, a perspectiva da pós-autonomia evidencia, essencialmente, a “dissolução das fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como na ficção necessária para a sustentação do

---

<sup>2</sup> Em *Indicionário do contemporâneo* (PEDROSA; KLINGER; WOLFF; CÂMARA, 2018), a noção de pós-autonomia aparece como um dos verbetes que problematizam o atual cenário de leitura-escritura indicial das diversas linguagens e conceitos em voga. Essa noção está relacionada às “práticas inespecíficas”, verbeete que vem apresentado em seguida no mesmo livro.

paradigma), entre gêneros literários, entre realidade e ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão”. (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 168) Tais escrituras ou literaturas pós-autônomas se fundam, como também aponta Miranda (2014), em dois postulados do mundo atual:

(1) “todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)”; fazendo eco aqui a formulações de Fredric Jameson, que no livro *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, aponta para o fato de que a dissolução de um esfera autônoma para a produção estética deve ser imaginada em termos de uma larga expansão da cultura por todo o terreno social e que o desmoronamento geral das divisões entre as disciplinas deixa as análises estéticas numa grande incerteza, como se a produção e o consumo da arte em nossos dias tivesse sofrido uma mutação fundamental, que torna irrelevante os paradigmas anteriores; (2) a realidade (pensada nos meios que a constituem) é ficção e a ficção é realidade. Atuam nas fronteiras da “literatura”, mas também da “ficção”, ficando dentro-fora de ambas. Reformulam a categoria da realidade: não se pode lê-las como mero “realismo” em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam forma de testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, do diário íntimo, da etnografia. Saem da literatura e entram na realidade do cotidiano. [...] A realidade cotidiana não é a realidade histórica verossímil e referencial do pensamento realista e sua história política e social. Mas sim uma realidade construída pelos meios, pelas tecnologias. Uma realidade que não quer ser representada, pois já é pura representação: tecido de imagens e palavras de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico, o fantasmático. (MIRANDA, 2014, p. 136-137)

As expansões dos campos relacionados à realidade cotidiana, nessa perspectiva da pós-autonomia, revelam hibridismos que negam os binarismos entre sujeito x realidade histórica, literatura x história e, sobretudo, ficção x realidade. Como destacou Miranda (2014), as diferentes dicções – sejam elas autobiográficas, etnográficas, diarísticas – atuam nas fronteiras entre realidade e ficção. Logo, os textos pós-autônomos são acontecimentos que reverberam elementos ficcionais e reais, sem contrapô-los. Daí a constatação do hibridismo característico dessas práticas, responsável pela criação de novas formas de representação literária.

Pensando a respeito da noção de hibridismo/hibridação, Vladimir Krysinski (2012) entende que tais práticas, na literatura – em textos que rompem as fronteiras dos gêneros – transgridem as normas formais estabelecidas e se manifestam como fusões e/ou aglutinações de diferentes elementos. A nosso ver, o hibridismo promove misturas de elementos diversos em prol de novas possibilidades de escrita literária de forma análoga à perspectiva da pós-autonomia. Embora essas ocorrências de entrecruzamentos existam desde a antiguidade, a presença progressiva e até mesmo a proliferação dessa prática seja associada à literatura contemporânea, a constatação desse *crossover* como marca da escrita ficcional de fins do século XX e do início do século XXI é uma prova incontornável da força do hibridismo. Interrelacionadas à intensa hibridação presente nas escritas literárias recentes, destacamos, como resultado, as “práticas inespecíficas”.

Ao questionarem as especificidades dos meios e por colocarem um modo de estarem sempre fora de si, deparamo-nos com os “frutos estranhos”<sup>3</sup> (GARRAMUÑO, 2014), ou melhor, com construções questionadoras que apostam no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade. São textos que põem em xeque as marcas canônicas do romance, por exemplo, ao adotar estratégias, formas, imagens, discursos e elementos de outros campos artísticos ou não-artísticos, tornando-se híbridos. Por meio dessa apropriação de meios que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar na matéria romanesca, esses frutos estranhos nos levam a nos interrogar sobre seu pertencimento a um domínio artístico específico. Aliás, como afirma García Canclini (2016): “A história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam” (p. 23). Nessa transgressão das formas tradicionais e das fronteiras genéricas, a arte contemporânea aposta, então, segundo Garramuño (2014), no inespecífico, uma vez que as obras elaboram uma linguagem comum

---

<sup>3</sup> Florencia Garramuño (2014), em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, apresenta alguns norteamientos para a compreensão da arte contemporânea cujos artefatos são compostos por partes dissonantes e feitos de meios discursivos distintos. O título de seu ensaio foi inspirado em uma instalação do artista Nuno Ramos, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2010. A composição era feita de elementos diversos que negavam a especificidade da linguagem artística. Por meio desses conjuntos de meios heteróclitos que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar, esses frutos estranhos põem em xeque a construção da arte tradicional.

que partilha meios diversos do não pertencimento e da não especificidade de uma arte ou uma ideia. Por essa razão, trata-se de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Garramuño (2014) retoma, também, a noção de instalação, isto é, construções linguísticas questionadoras que desafiam os limites de certos gêneros e que passaram, então, a apostar na inespecificidade e, também, no hibridismo de gêneros, discursos e dicções. Podemos considerar, então, que há uma interpenetração entre a noção de instalação e a de literatura, já que nesse tipo de obra de arte encontramos textos compostos de fragmentos, fotografias, discursos de outras áreas do conhecimento, outras formas e outros gêneros. O texto ficcional torna-se, então, uma instalação. Logo, não há como distinguir o que seria verdade ou simulacro e

nessa indistinção pessoal se imbrica também a indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar os limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

No caso específico da ficção brasileira contemporânea, principalmente na prosa romanesca iniciada nos anos 2000, verifica-se que há textos que podem ser lidos como instalações. Algumas narrativas ficcionais contemporâneas de autores como Bernardo Carvalho, Haroldo Maranhão, Luiz Ruffato, Tatiana Salem Levy e, principalmente, Veronica Stigger têm rompido as fronteiras que separavam os gêneros literários e mesmo os não literários, o que as torna exemplares desses novos experimentos narrativos. São textos que levam a crítica a questionar seu estatuto, pois colocam em xeque quais seriam as especificidades de um meio ou de um campo do saber. Além disso, as narrativas inespecíficas também compartilham de estruturas e de aspectos de gêneros diversos que promovem uma nova forma de pensar o gênero romance. Em especial, chamamos a atenção para a produção ficcional da escritora gaúcha Veronica Stigger, que tem se destacado na recente prosa brasileira, por apresentar uma poética do inespecífico. De fato, suas obras ficcionais desestruturam e mesclam os gêneros, tanto literários quanto não literários, ao criarem uma “máquina performática e uma literatura em campo experimental” (AGUILAR; CÂMARA, 2017), aspectos esses que examinaremos nas páginas seguintes.

## Práticas híbridas e inespecíficas em Veronica Stigger

Karl Erik Schøllhammer (2009) situa a produção literária de Veronica Stigger entre a de uma plêiade de escritores que desenvolveram estilos próprios e que não deixaram de lado as influências surgidas na “geração 90”: “[uma] característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38) Essa geração apostou também no retorno do autor na ficção, desestruturando a tradicional divisão entre biografia e ficção. Veremos que Stigger também aposta em uma escrita performática, ou seja, há uma construção do eu no papel por meio do que Barthes (2005) chamou de biografemas – resquícios do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture*. Os experimentos narrativos da ficcionista gaúcha, além de romperem as fronteiras dos gêneros e introduzir neles elementos de outros campos, permite que sejam, também, considerados como literatura em campo expandido.<sup>4</sup>

Desde sua primeira obra, *Trágico e outras comédias* (2003), até suas mais recentes publicações, é notório como Stigger tem apresentado uma escrita particular na qual os limites entre ficção e não ficção são problematizados. Reconhecida como uma das grandes vozes da recente ficção brasileira contemporânea, sobretudo no que se refere à produção de contos, seus escritos sempre têm ressaltado a posição da escritora como uma leitora que sempre pensou a literatura para além das fronteiras dos gêneros. É aquela leitora-escritora que lê e se apropria com liberdade de enredos e histórias da tradição, cujos contos se assemelham em muitos momentos às *Ficciones* de Jorge Luis Borges (2007).<sup>5</sup> Ressalte-se que, em suas obras, há a presença de elementos intertextuais relacionados aos entrecruzamentos de gêneros e discursos semelhantes aos de Jorge Luis Borges, bem como

---

<sup>4</sup> A noção de literatura em campo expandido é uma derivação da noção de arte, ou melhor, de escultura em campo expandido proposta por Roselind Krauss (1984), em seu estudo “A escultura em campo ampliado”.

<sup>5</sup> Ver, sobretudo, os contos “As ruínas circulares”, “Exame da obra de Herbert Quain” e, principalmente, o conto “O sul”. (BORGES, 2007) Em todas essas narrativas, nota-se a hibridação da forma conto com as dicções ensaísticas, enciclopédicas e autobiográficas, resultando, então, em textos inespecíficos. Em sua obra *Sul* (2016), Stigger faz, dentre outras coisas, intertextualidade direta com o conto “O sul”, de Borges.

há alusões à Bíblia,<sup>6</sup> aos contos de fadas, ao cotidiano das grandes cidades etc. Além de recorrer à transgressão, à fusão de gêneros e à criação de constantes estranhamentos por meio da banalização do que seria “real” –, Stigger também se apropria de realidades discursivas de outros universos em seus textos ficcionais. A esse respeito, podemos destacar o livro *Delírio de Damasco* (2012), que foi, segundo a própria autora (VERONICA, 2013a, 20013b), todo construído a partir de conversas ouvidas e frases coletadas no dia a dia de diversos ambientes e espaços citadinos. Trata-se de pequenos diálogos banais que não evidenciam quaisquer propostas de enredo, tempo, espaço e/ou personagens. Eis as primeiras quatro passagens do livro que ilustram esses diálogos coletados de contextos diversos e transmigrados para a “realidade” pós-autônoma da obra:

Eu vou morrer.  
Mas não vou morrer debaixo da ponte.  
Não vou morrer debaixo da ponte de boca calada.

Tem uma coxinha.  
famosa.  
Quer comer agora?

Eu não posso tomar sopa.  
Eu não posso tomar café.  
Eu não posso mais comer.

Os chineses  
vêm aqui  
e comem tudo.

---

<sup>6</sup> Ver, em especial, o conto “O maquinista”, presente na obra *Sombrio ermo turvo* (2019), sua mais recente publicação. Nessa narrativa, aparecem referências às personagens bíblicas João, Mateus, Pedro, Tiago e André, que são inseridos em uma situação inusitada na qual a ação da estória é anulada. Nela, a alusão a Jesus pode ser relacionada ao próprio maquinista que, por sua vez, não tem nenhum sentido no enredo. Juntos nessa nova “realidade”, os até então apóstolos parecem não saber qual missão terão de cumprir. Pedro afirma: “Cá estamos, companheiros, para o que der e vier” (STIGGER, 2019, p. 25) e João, por sua vez, após terminar uma “reza” afirma: “vamos lá, camaradas, não podemos correr o risco de que os outros cheguem. Todos sorriam, ainda que com certa tristeza. Vestiram seus óculos escuros, ajeitaram os capacetes e se puseram em marcha. Apenas João não colocou os óculos escuros”. (STIGGER, 2019, p. 25)



Estou morrendo.  
Está vendo a sonda?  
Estou doente.

Quando morei na Ásia,  
comi muito cachorro.  
A carne é boa, bem boa.  
(STIGGER, 2012, p. 11-16)

Aparentemente desconexos, tais trechos, todos compostos de três frases, encontram-se dispostos em páginas diferentes. Todos criam pequenos novos universos discursivos que colocam em questionamento do que, de fato, tratam. Nesse livro inespecífico, Stigger parte da ideia de “escrever sem escrever”, que, segundo Leonardo Villa-Forte (2019), trata-se de criações artísticas nas quais o artista dilui as fronteiras entre o ler e o criar. Para ele, *Delírio de Damasco* parece partir de um conceito – escrever frases ouvidas por aí – e um agrupamento – a partir dos critérios de Stigger. Essa obra “é uma restrição: uma regra-máquina de gerar textos. A regra: algo que ouço. O critério: que desperte a atenção e esteja dentro de certa temática. Curadoria de ouvido”. (VILLA-FORTE, 2019, p. 157)

Assim como em *Delírio de Damasco*, as outras publicações de Stigger têm apostado na hibridização entre discursos e formas que questionam o que comumente pensávamos ser ficção. Ressalte-se, também, que suas obras se valem de uma confluência de dicções, nas quais, com frequência, as fronteiras entre o cômico e o trágico se esmaecem. A obra *Gran Cabaret Demenzial* (2007), em especial, é exemplar no que se refere ao processo de deformação de gêneros e, sobretudo, da não demarcação do que seria cômico, trágico e/ou absurdo. Escritos por meio de uma mímica de processos materiais do corpo dentro do tempo cronológico, notam-se situações inexplicáveis – se nos pautarmos na referencialidade externa ao texto – que acontecem sem explicações plausíveis. Personagens fora de si mesmas vivem situações absurdas a contrapelo dos universos aos quais poderiam pertencer. Tais textos são arquitetados por diversos experimentos gráficos, em que se vislumbram desenhos feitos a partir das cores branca, rosa e preta, e por textos de formatos variados, tais como anúncios, reportagens, poemas, microcontos e pequenas peças teatrais. Partindo da perspectiva aqui adotada, o livro apresenta diversas construções de realidades pós-autônomas que merecem ser refletidas. Uma das mais instigantes é intitulada “Sheila e o Miguelão”:

Sheila era uma privada. Mas ela odiava que a chamassem assim. Preferia vaso, patente, latrina. Desde que Picasso pintava flores coloridas em sua tampa, anda toda cheia de si. Achava que era a rainha da cocada preta e que podia fazer o que quisesse. Foi quando começou a se revoltar. Primeiro, cuspiu água na bunda de quem nela sentava. Depois, arremessava nas pessoas as cacacas por elas produzidas. Por fim, tragava todos os que dela se aproveitassem.

O escândalo se deu no Natal em que engoliu o Papa. Tiveram que pedir ajuda a Miguelão, um notável pintor de paredes local, amigo do Sumo Pontífice. O rapaz mergulhou em Sheila e, com extrema perícia, puxou o amigo pela mitra. Foi puxando, foi puxando, até que todo o Papa apareceu, nu e vivo, para receber aplausos da turba cristã aliviada.

Isso aconteceu há muito tempo. (Sheila não existe mais.) Mas hoje é o fato lembrado pela população que, quando realiza uma grande façanha, diz que tal foi feita “à moda Miguelão”.

(STIGGER, 2007, p. 71)

O episódio ilustra bem a perspectiva mutante da escrita pós-autônoma: entrecruzam-se elementos de realidades distintas que, no texto ficcional, passam a ter uma outra existência. As dicções cômica e absurda ganham um tom fatídico quando, ao término do conto, há uma correlação do acontecimento ocorrido entre a personagem Sheila e o Papa com os ditados populares utilizados por vários sujeitos. Outra passagem surpreendente, que também integra o livro *Gran Cabaret Demenzial*, é intitulada “Legenda”. Nela, um suicídio é narrado de forma banalizada, bem como os registros desse fato aparecem relacionados a uma gravura, feita com as cores roxa, preta e branca. Ao mesclar a dicção de uma reportagem, feita em tom descritivo, a voz narrativa anuncia:

Os míticos jogadores Setembrino Souza, na foto acima, e Luciano Menezes, ao lado, protagonistas de duas goleadas, respectivamente com o X... (em 1983) e com o Y... (em 1974). Menezes morreu na tarde de janeiro de 1977, quando entrou na joalheria do Centro e, por brincadeira, encenou um roubo: o proprietário não o reconheceu e disparou. Setembrino morreu suicida no verão de 1994.

(STIGGER, 2007, p. 21)

Tanto em “Legenda” quanto em “Sheila e Miguelão”, nota-se o hibridismo entre diversos campos discursivos que se entrecruzam e, então, deslegitimam os binarismos realidade/ficção e, também, absurdo/seriedade.

A nosso ver, essas são as principais facetas da escrita fictícia de Stigger: fundem-se, no mesmo texto, diversos campos e/ou registros. Neles, cria-se uma nova realidade que não pode ser explicada por meio das noções tradicionais de representação literária. Esses frutos estranhos, característicos de prosa, por sua vez, destacam

uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiwa e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

É importante salientar a presença da multiplicidade de registros, que entrelaçam, também, no mesmo texto, referências tiradas da vida da própria autora – que é performatizada na escrita por meio da perspectiva da autoficção (KLINGER, 2008) – bem como da presença da ironia, do fantástico, do humor e da violência. Um de seus trabalhos mais intrigantes é o livro de contos *Os anões* (2010). Nessa obra, em específico, interessamos destacar como a escritora articula nos microcontos o hibridismo feito por meio do jogo entre realidade e ficção, assim como pela indiferenciação entre absurdo/cômico/trágico. Publicada inicialmente pela editora Cosac Naify e depois pela editora Sesi-SP, a obra chama a atenção do leitor pelo tamanho reduzido do livro, que faz associação ao título. Essa ironia, que é latente em seus escritos, se instaura desde a epígrafe, cuja autoria é de Carlos Drummond de Andrade: “É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém”. (STIGGER, 2018, p. 3) Os hibridismos e as inespecificidades são detectadas desde os títulos dos textos que se seguem. O primeiro conto é “Os anões”, que intitula a obra. Em seguida, “Teste”, que consiste na seguinte passagem: “— Que tal fazer, então, o mesmo teste com mulheres gordinhas, de cabelos crespos?” (STIGGER, 2018, p. 13), e o texto inespecífico “Curta-Metragem”, que encena um diálogo – que se vale das rubricas e indicações de cena típicas do texto dramático – e alude ao cenário de gravações de filmes. É um texto bastante instigante, no qual, assim como em vários outros textos de Stigger, notifica-se um suicídio apresentado de forma corriqueira. Eis o texto:

Cena 1

*Ela está na sala, sentada no sofá velho, de óculos e pijama azul-céu, vendo televisão. Ele, na sacada da sala, de pijama xadrez vermelho, observa o movimento noturno da rua. A câmera passeia de um para o outro até que para nele, em plano geral, como se o visse a partir do sofá da sala. Ele, então, coloca a perna direita sobre a murada da sacada, projeta o corpo para frente e diz a ela, sorrindo.*

ELE

Olha só.

*A câmera muda de direção. Agora, mostra ela, como se a olhasse da sacada, também em plano geral. Ela tira os olhos da televisão, olha para a sacada e fala para ele.*

ELA

Você podia, pelo menos, trocar essa calça.

*Ela volta a assistir à televisão. A câmera retorna a ele e se aproxima até focá-lo em plano americano. Ele se joga da sacada.*

(STIGGER, 2018, p. 15-16, grifo da autora)

Nesse texto inespecífico, seguem-se a cena 2 e 3. Nelas, a personagem Ela, sem qualquer explicação, admira o corpo do personagem Ele, que acabou se suicidar. Ela vai ao parapeito da sacada do apartamento e deixa seus óculos caírem. Sem qualquer causa verossímil, essa personagem também se suicida. A curta-metragem termina com a câmera focalizando lentamente a situação trágico-absurda: “Quando se recupera a nitidez da imagem, vê-se o corpo dela caindo sobre o dele. Depois de alguns poucos segundos, a imagem dela sobre ele vai gradativamente escurecendo, das bordas para o centro, como nos filmes antigos”. (STIGGER, 2018, p. 17)

Além dessas passagens inespecíficas, interessa-nos destacar como a escritora articula nos microcontos o processo de duplicação feito por meio do jogo entre realidade e ficção. O conto que intitula a obra, por exemplo, traz uma situação hipotética que não poderia ser analisada como verdade ou ficção. Trata-se desse entre-lugar dos discursos, se considerarmos que, na perspectiva da pós-autonomia, a ficção inespecífica se projeta como um campo outro por meio de suas práticas expansivas. Situações banais do cotidiano adquirem caráter, ao mesmo tempo, trágico-cômico-absurdo.

Embora os leitores, na grande maioria dos seus textos, fiquem em busca da “ação” ou daquilo que Edgar Allan Poe nomeou “unidade de efeito”, suas expectativas – devido ao hibridismo intencional – acabam sendo frustradas. Outro conto, “200m<sup>2</sup>”, chama-nos a atenção. Nele, de forma irônica, Stigger projeta-se em sua escrita e faz questão de matar a si mesma:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) prepararam pães, patês, bolos e sangria para a noite de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô e colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu. (STIGGER, 2018, p. 18)

A dramatização de si começa pela grafia<sup>7</sup> (Verônica), e o hibridismo entre realidade e ficção manifesta-se no jogo textual a partir da referência a Eduardo, o marido da personagem Verônica e que também é o nome do esposo de Stigger. Nas descrições das comemorações em seu novo apartamento que ficou repleto de convidados, a personagem central se autoaniquila sem qualquer motivo aparente. Note-se o contraste entre descrições de cunho realista com as projeções simbólicas das cores – “seus miolos foram parar na parede azul”. O evento “anormal” se “normaliza”, e o esposo de Verônica “leu o conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém entendeu”. Interessante destacar o jogo entre realidade/ficção nesse texto que será retomado em suas obras mais recentes. Em Stigger, o eu é sempre fingido. Prova disso é a provocação que a escritora faz, ao final

---

<sup>7</sup> O nome civil da autora é Veronica Stigger, sem o acento circunflexo. Interessante ressaltar que, no texto inespecífico intitulado “Livro”, que integra o livro *Sombrio ermo turvo* (2019), também se verifica uma construção performática do eu. Novamente, a “Verônica” entra em cena. Contudo, uma personagem-palestrante – que irá falar sobre um livro recém-lançado de Verônica Stigger, denominado *Rancho* – diz que a escritora gaúcha nunca mais foi vista, induzindo o leitor ao seu suposto suicídio: “Ela foi vista pela última vez às cinco horas e quarenta e cinco minutos da manhã de 14 de outubro de 2013, na esteira de número três da retirada de bagagem do desembarque internacional do aeroporto de Guarulhos”. (STIGGER, 2019, p. 45)

de *Os anões*, ao inserir sua suposta certidão de nascimento, cujo registro evidencia o nascimento de uma criança do sexo masculino (Figura 1):

Figura 1 – Páginas 56 e 57 do livro *Os anões*



Fonte: Stigger (2018).

Para além da ideia de não pertencimento a um meio ou a uma ideia de arte específica, o conto “200m<sup>2</sup>” e a suposta certidão de nascimento da personagem “Verônica” esmaecem o pacto realista ou puramente representacional de uma ideia. Esses textos, sejam imagéticos ou escritos, criam práticas e formas da impertinência que tornam porosos os limites entre os gêneros e entre os discursos – em prol de uma “linguagem do comum” (GARRAMUÑO, 2014), também se fazem presentes em suas obras mais recentes, principalmente em *Opisanie Swiata* (2013), *Sul* (2016) e *Sombrio ermo turvo* (2019).

No que se refere à narrativa *Opisanie Swiata*, primeira incursão de Stigger pelo universo das narrativas romanescas, o hibridismo é construído a partir de uma junção proposital de diversos gêneros literários e não literários. Na verdade, toda a construção gráfica dessa narrativa é fundamental para que o espectador possa “assistir” à história que está em suas mãos. O romance – se assim pudermos nos referir a esse texto inespecífico – é construído a

partir de fragmentos “que rompem as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas [...] produtos de uma combinação, fusão mistura ou aglutinação de elementos diferentes”. (KRYŚINSKI, 2012, p. 230) Constata-se a junção de uma série de gêneros literários e não literários no enredo, tais como: fotografias, cartas, anúncios publicitários, cartões postais e relatos de jornais, como perceptível nos seguintes trechos:

Pomada Borisal  
Cicatrizante feridas

Contra mosquitos: luvas para proteger as mãos.  
Sapatos de cano alto para as canelas  
E um véu para o rosto e pescoço.  
(STIGGER, 2013, p. 114-115)

Ao lado de relatos sobre a vida na Amazônia nos primeiros decênios do século XX, há episódios narrados por um narrador heterodiegético que retomam fatos ocorridos nos anos 1920 e, também, textos memorialísticos sobre autores do modernismo brasileiro, com referências diretas a Raul Bopp, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e a pintora Tarsila do Amaral.

Essas estratégias tornam a narrativa visivelmente cinematográfica, tanto pelas montagens de fragmentos quanto pelos elementos visuais empregados, a começar pelo título. As letras que compõem o título *Opisanie Świata*, proveniente do polonês, que em língua portuguesa significa “descrição do mundo”, estão dispostas na capa e contracapa do livro em fontes espelhadas, intercaladas e em tamanhos diversos que lembram experimentos concretistas. As palavras, em tom acobreado, dispostas na totalidade da capa e da contracapa, contrastam com o pano de fundo de cor roxa, em que sobressaem mapas das bacias hidrográficas pertencentes aos estados que compõem a região amazônica. A capa do livro traz elementos emblemáticos ao se valer desses mapas, o que sugere ao leitor que a obra trará como cenário uma narrativa de viagem e que retomará a fase heroica do modernismo brasileiro:



Figura 2 – Capa do livro *Opisanie Swiata*

Fonte: Stigger (2013).

Nas primeiras páginas, há a apropriação de fotografias da Igreja da Cruz, em Varsóvia, capital da Polônia, e de cartões-postais de navios da Companhia Hamburg Südamerikanische, ambos datados de 1930. Esses elementos extratextuais dão indícios de que o enredo tratará de viagens e de sujeitos em trânsito. A não demarcação espaço-temporal se fará presente por meio de toda concatenação dos episódios da “descrição” de “mundos” diferentes no navio. O livro utiliza recursos gráficos para fazer a transposição de gêneros e utiliza cores e fontes tipográficas diversas, que contribuem para a fragmentação da obra. Entretanto, os recursos empregados não são articulados no intuito puramente estético, mas ressaltam que os gêneros ainda possuem elementos que lhes são basilares, como, por exemplo, a cartas e os diversos anúncios de revistas e de jornais de época. A importância do hibridismo de gêneros pode ser evidenciada na sua contribuição para situar o leitor na “reconexão” vivenciada pela personagem Opalka. Este, ao retornar



ao Brasil, retorna também ao seu antigo “Eu”, e isso se confirma no momento em que ele vê o cadáver de seu filho segurando a foto de seu pai. Nesse livro, Stigger retoma, na pós-modernidade, o movimento antropofágico. Raul Bopp (1898-1984), importante poeta desse movimento, é retratado em *Opisanie Swiata* como um personagem tipo, o que o torna o mais próximo de Opalka – também uma apropriação do nome do pintor polonês Roman Opalka (1931-2011). A personalidade da personagem Bopp assemelha-se bastante à do poeta antropófago: o jeito espalhafatoso e extrovertido que era característico do autor de *Cobra Norato* (1931). Dessa forma, Stigger assume para si uma postura antropofágica ao criar personagens retomadas do modernismo e por recriar situações que são ressignificadas no século XXI.

Já na obra *Sul*, publicada em 2016 pela editora 34, Stigger apresenta uma composição “ficcional” feita de um amálgama de três partes aparentemente distintas: um conto, uma peça teatral e um poema. Uma quarta parte é acrescentada à obra, e a decisão de leitura desta composição alternativa também parte do leitor, uma vez que o conteúdo se apresenta lacrado.<sup>8</sup> Cabe, então, a esse mesmo leitor decidir se deve ou não violar o lacre e adentrar na espécie de “suplemento de escritura” (DERRIDA, 2008) de Stigger. Na capa dessa obra, dois fatores chamam a atenção do leitor: Stigger utiliza uma fotografia sua, que leva o leitor a perceber que se trata, também, de um hibridismo não só de gêneros, mas entre autobiografia e ficção:

---

<sup>8</sup> Uma quarta parte presente no livro se apresenta lacrada, cabendo, então, ao leitor, violar esse texto, caso deseje ter acesso à última parte do livro. Ela se intitula “A verdade sobre o coração dos homens”.

Figura 3 – Capa do livro *Sul*

Veronica Stigger

SUL

editora 34



Fonte: Stigger (2016).

A dicção híbrida e inespecífica em *Sul* problematiza a construção dos gêneros – distintos entre si – e, ao mesmo tempo, os integra em uma mesma obra. Na primeira parte do livro, há um conto intitulado “2035”. Trata-se de uma narrativa distópica que faz alusão direta à Guerra dos Farrapos, que ocorreu na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, de 1835 a 1845. “2035” narra a história fantástica de uma garotinha chamada Constância, escolhida para ser peça principal do ritual que ocorrerá na cidade. No dia de seu aniversário, ela é levada para uma praça onde acontecerá o rito sacrificial. Constância é morta de maneira trágica, todavia, a violência sofrida pela garotinha é vista como algo normal: é apenas uma etapa do rito. Transcrevemos um trecho que explicita a normalidade do absurdo narrado:

Os civis desfilaram ao longo do parque com Constância sentada no andor: foram até o outro extremo e voltaram. Dez grupos de dez crianças cada – todas de dez anos e também vestidas com túnicas brancas – dançavam em volta do andor de Constância. A menina olhara para tudo e para todos, sorrindo. O grupo chegou ao centro do gramado do parque e parou ao redor de uma imensa almofada azul, sobre a qual os quatro civis depositaram Constância, antes de saírem dali carregando o andor vazio. O primeiro civil, aquele que trouxera Constância em seu riquixá, virou-se para trás enquanto se afastava e, com um sorriso triste, admirou a menina. Quatro oficiais se aproximavam de Constância e a seguravam cada um por um de seus membros, erguendo-a no ar. Quatro homens, todos de branco, vestindo calças de pernas folgadas e camisas de mangas compridas, se aproximaram, a cavalo, dos quatro oficiais. Cada um dos oficiais amarrou uma das pernas ou um dos braços de Constância na sela de cada um dos cavalos. Constância sentiu o calor do sol no rosto, fechou os olhos e sorriu mais uma vez. Os quatro cavaleiros, ao som do primeiro disparo de canhão, comprimiram simultaneamente suas esporas contra as costelas dos cavalos que montavam, fazendo-os disparar. Cada um correu para um lado, levando consigo um dos membros de Constância e deixando um rastro vermelho sobre a grama verde. O tronco da menina pousou novamente sobre a grande almofada azul, na qual estavam bordadas, com um fio muito claro e vivo, pequenas estrelas brancas. (STIGGER, 2016, p. 26-27)

Na segunda parte do livro, encontra-se a peça “Mancha”, que retrata aspectos relacionados à violência de um modo tragicômico. O diálogo entre as duas personagens, Carol 1 e Carol 2, inicia-se pelo questionamento de Carol 2, quando esta última percebe manchas de sangue por todo o apartamento de Carol 1. Na peça, Carol 2 mostra-se indignada com tantas manchas de sangue por diversas partes do apartamento, o que a faz questionar a origem dessas manchas. Carol 1 diz que tais marcas no tapete e em diversos outros lugares são de um homem que se encontra no banheiro, cujo nome e paradeiro não são revelados ao leitor. As personagens discutem questões banais – maquiagem e outras questões relacionadas à beleza – até mudarem de assunto. Deixando o homem misterioso a tomar banho no chuveiro de lado, ambas passam a falar sobre a orientação sexual de uma certa celebridade. A peça se encerra com um diálogo um tanto quanto incomum, que beira o nonsense do teatro do absurdo. Mescla-se a esse absurdo a comicidade e mesmo o tom de mistério que fica em aberto na encenação: quem seria o suposto homem a tomar banho? Qual o significado de sua presença no contexto da peça? Eis a passagem final:

CAROL 2

É. A Morgana não é. Eu até já vi o pau dela.

CARO 1

Que frase, hein, Carol? Deve ser isso a pós-modernidade: “Eu até já vi o pau dela”. O pau dela...

*As duas riem. Começam a rir timidamente, mas aos poucos, o riso vai se tornando contagiante e as duas caem na gargalhada.*

CAROL 1

*(Limpendo as lágrimas de tanto rir)* O pau dela!

CAROL 2

*(Soluçando de risada)* O pau dela!

*Elas continuam gargalhando.*

CAROL 1

O pau dela.

CAROL 2

O pau dela.

*As gargalhadas vão aos poucos esmorecendo. Elas passam a apenas rir. Olham-se, de vez em quando, e riem um pouco mais. Mas a risada vai morrendo, até que elas param totalmente de rir e voltam a ficar sérias. Carol 1 pega novamente o estojo de maquiagem e, olhando-se no espelhinho, corrige um ou outro borrão. Carol 2 volta a cruzar braços e pernas e fica observando Carol 1. Ouve-se o barulho da água do chuveiro caindo. Esse barulho se torna cada vez mais forte, como se uma mancha de som se alastrasse por toda a sala. Quando o barulho beira o insuportável, a luz se apaga subitamente. Fim.*

(STIGGER, 2016, p. 56-57)

Na terceira parte, “O coração dos homens”, há um poema em prosa que narra a história de uma menina, em fase púbere, que menstrua pela primeira vez durante uma peça de teatro da escola. Nessa encenação, a menina representa o papel de espelho da história de *A branca de neve*. Entrecruzando autobiografia com ficção, o poema performatiza uma série de fatos da vida da autora, agora, personagem. Dentre eles, o fato de menstruar-se demasiadamente e, também, de sua família ser de descendência italiana.

Contudo, esses apontamentos presentes nos versos são desmentidos na segunda parte do poema “A verdade sobre o coração dos homens”, que vem lacrada em uma quarta parte do livro para que o leitor, caso queira saber a “verdade”, tenha de rasgar o velcro que sela as páginas. Eis um trecho do poema: “Quando era pequena, fiz parte de uma encenação de Branca de Neve e os Sete Anões. Mas não fui o espelho. [...] Nunca menstruei em excesso. [...] Minha bisavó não era de Vicenza – talvez nem fosse italiana”. (STIGGER, 2016, p. 83-85)

A respeito do hibridismo e da inespecificidade da obra *Sul*, podemos concluir que, apesar de ser feita de gêneros diferentes, todos estão interligados pela questão do excesso de violência e pelo sangue, fios condutores de todo o livro. Nessa obra, também encontramos uma das principais características da arte contemporânea: a interação entre a arte e o espectador, na qual atribui-se ao leitor o papel de coautor do texto. Stigger, ao convocar os leitores a entrecruzarem os sentidos desses textos inespecíficos, leva-os, então, a perceberem as novas realidades que eles promovem em cada novo ato de leitura.

Por fim, chegamos à conclusão de que é impossível passar diante de uma obra de Stigger e não ser atingido pelo estranhamento provocado por ela. Logo, os episódios retratados nos livros *Os anões*, *Gran Cabaret Demenzial*, *Opisanie Swiata* e *Sul*, na verdade, são, na sua grande maioria, situações que estão ocorrendo a nossa volta, mas quando jogados de forma banal e explícita, nos causam estranhamento. Tais obras são, a nosso ver, paradigmáticas, e trazem novas formas de pensar a escrita ficcional brasileira a partir dos anos 2000, permeada, como vimos, pela perspectiva das práticas da escrita pós-autônoma.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo.; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Antonio. *et al.* Pós-autonomia. In: PEDROSA, Celia.; KLINGER, Diana.; WOLFF, Jorge.; CÂMARA, Mario. (Org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 165-204.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. *In*: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 7-15.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, n. 12, p. 11-30, 2008.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas de hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 230-241, 2012.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas. *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, New Haven, n. 17, 2007.

MIRANDA, Wander. Formas mutantes. *In*: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 135-152.

PEDROSA, Celia.; KLINGER, Diana.; WOLFF, Jorge.; CÂMARA, Mário. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STIGGER, Veronica.- Imagem da Palavra - Parte 1. [S.l.: s.n.], 2013a. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal *Imagem da Palavra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NHFFgD0DvM>. Acesso em: 15 mar. 2022.

STIGGER, Veronica. - Imagem da Palavra - Parte 2. [S.l.: s.n.], 2013b. 1 vídeo (15 min.). Publicado pelo canal *Imagem da Palavra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vHywMF-ztLI>. Acesso em: 15 mar. 2022.

STIGGER, Veronica. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Sesi, 2018.

STIGGER, Veronica. *Sombrio ermo turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: 34, 2016.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.



## **Nuno Ramos e as letras nos campos expandidos: quando o texto é uma escultura sonora e a escrita, a escuta de uma voz**

### ***Nuno Ramos and Literature in the Extended Fields: When the Text is a Sound Sculpture and Writing, the Hearing of a Voice***

Irma Caputo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

irma.caputo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8312-1259>

**Resumo:** Este artigo pretende apresentar os estudos da obra literária de Nuno Ramos, propedêuticos à tradução da sua obra para o italiano, visando mostrar a importância de embasar as escolhas tradutórias nos parâmetros estéticos identificados e considerados centrais. Os procedimentos estéticos aqui identificados situam-se no âmbito de uma estética do som; uma instalação será trazida como exemplo de comparação com a literatura a fim de relacionar o uso de tais procedimentos. No final, serão apresentados exemplos de trechos traduzidos a partir das considerações feitas. A reabilitação do elemento som-ruído-barulho será abordada como uma virada epistemológica, partindo de reflexões de autores como Jean-Luc Nancy e Cecile Malaspina.

**Palavras-chave:** Nuno Ramos; estética do som; literatura brasileira contemporânea; tradução português-italiano.

**Abstract:** This article shows the studies of the literary work of Nuno Ramos, propaedeutical to the translation of his work into Italian, demonstrating the importance of basing translation choices on aesthetic parameters identified and considered as central. The aesthetic procedures identified here are situated in the scope of sound aesthetics; it will introduce an installation as an example in comparison with the literature to relate the uses of such procedures. Finally, it will present some translated excerpts as illustrations. It will approach the reappraisal of the sound-noise element as an epistemological turning point, based on reflections of authors such as Jean-Luc Nancy and Cecile Malaspina.

**Keywords:** Nuno Ramos; sound aesthetics; contemporary brazilian literature; portuguese-italian translation.



E cantar bem alto a mesma vogal: áá.  
(RAMOS, 2010, p. 93)

Escuto vozes. Ouçam as vozes que  
escuto. São essas vozes aí.  
(RAMOS, 2015, p. 138)

## **Introdução**

Ao traduzir um texto literário contemporâneo, uma das perguntas mais frequentes que se colocam para uma tradutora é: “que tipo de texto estou traduzindo?” Pois traduzir, antes de qualquer execução prática, necessita de um estudo literário profundo do texto, do qual, bem ou mal, uma tradutora será como uma coautora na língua de chegada.

A leitora e tradutora têm grande responsabilidade na seleção do que ler e do que traduzir, quando ela tem a possibilidade de exercer essa escolha livremente, porque a prática da tradução, inserida num contexto de pesquisa, não está vinculada a exigências de caráter econômico-editorial. Neste contexto de maior liberdade, parece impossível não direcionar a escolha para textos que se apresentam esteticamente interessantes, que perturbam e ao mesmo tempo, como arte, reconfortam. Como nos lembra Jacques Rancière (2005), é na estética que hoje em dia se desdobra um grande terreno de luta e de tensão ético-política.

Ao falar de estética em literatura está-se, sem dúvida, a falar das diferentes formas nas quais a linguagem verbal pode se organizar. Mas de que maneira a literatura, partindo de uma matéria essencialmente verbal, consegue renovar-se? Na história literária há muitas variações no que concerne à mudança e ao nascimento de gêneros, o uso de técnicas de escritas tais como o fluxo de consciência, ou ainda a renovação na relação entre suporte e escrita, como nos poemas concretos. Todavia, como isso se daria na literatura contemporânea, na esteira de tanta inovação, ruptura de cânones e invenções de formas?

Comparando a literatura com as outras artes – plásticas, visuais, performáticas e musicais – uma outra pergunta surge: será que as possibilidades de renovação da escrita são sempre mais limitadas, já que este limite é posto por uma necessidade de sentido da própria escrita, que ainda quando desconstruída serve-se de uma matéria principal – a linguagem – na sua forma articulada (pois se fosse desarticulada já não seria da ordem da linguagem)?

Aliás, poder-se-ia entrever outro limite: a literatura, à diferença das artes plásticas, apresenta uma relação mais necessária/intrínseca com o suporte – o papel –, pois, ainda que se fale em vídeo-poemas, a associação destes últimos é muito mais com a vídeo-arte. A abertura para a reflexão, portanto, envolve estes dois pontos: i) de que maneira, ainda que partindo de um material verbal, fundamentado e enraizado na articulação, a escrita literária pode escapar a um padrão e renovar-se nas formas; ii) como a literatura, considerando a sua ligação com o suporte de papel, consegue hibridizar-se sem incorporar fisicamente outros elementos, como, ao contrário, acontece nas instalações onde o verbal, o audiovisual e outras formas se incorporam facilmente em um único contexto comunicativo-expressivo.

Olhando para a obra literária de Nuno Ramos<sup>1</sup> ou outros autores brasileiros e latino-americanos, como Veronica Stigger (*Delírio de Damasco*, 2013), Laura Erber (*Benedicte não se Move*, 2014), Allan da Rosa (*Reza de Mãe*, 2016), Mario Bellatin (*Salão de Beleza*, 1994), Severo Sarduy (*Cobra*, 1972), constata-se que estes conseguem renovar a linguagem a partir da própria matéria verbal e de formas distintas. Alguns, como Verônica Stigger, Laura Erber e o próprio Nuno Ramos, incorporam e absorvem elementos expressivos de outras artes: os desenhos, no caso de Laura Erber, o layout de páginas, como painéis expositivos, no caso de Veronica Stigger em *Delírio de Damasco*, e a “semantização dos procedimentos de artes plásticas”, para Nuno Ramos. (OLIVEIRA, 2018, p. 19) Em outros casos, Ramos também aplica à literatura procedimentos estéticos que provêm das próprias artes plásticas, ou seja, trata-se o material verbal como se fosse matéria (justaposição de palavras com apagamento de fronteiras, diferente de uma simples enumeração) ou como pura sonoridade (criando esculturas sonoras, o som agindo para além do sentido). Outros, como Allan da Rosa ou Severo Sarduy, e em alguns casos os mesmos autores acima mencionados, conseguem ativar um processo de renovação através de uma recomposição profundamente opaca do próprio material verbal, ainda que em estruturas sintáticas convencionais.

---

<sup>1</sup> Nuno Ramos (São Paulo, 1960) é artista plástico, escritor e diretor. Inicialmente estreia no âmbito das artes plásticas, unindo-se, em 1983, ao grupo de artistas no ateliê Casa 7 de São Paulo. Ao mesmo tempo, dá continuidade a sua carreira de artista de modo autônomo, expondo no Brasil e no exterior. Em 1993, debuta como escritor com o livro *Cujo* e, em 2008, publica o livro *Ó*, com o qual ganhou, em 2009, a sétima edição do prêmio Portugal Telecom de Literatura, hoje prêmio Oceano.

Uma análise atenta da obra literária de Nuno Ramos que a compare com a sua produção plástico-instalativa e, mais recentemente, decididamente performática, levou à formulação da seguinte consideração: a trajetória de renovação e o ecletismo da escrita de Nuno Ramos, além de se valer de várias técnicas das artes plásticas aplicadas à escrita, insere-se essencialmente em dois movimentos contextuais e harmônicos:

- Na produção plástico-instalativa, a matéria se rarefaz em prol da *phoné*, do sopro, que não deixa de ser uma forma de materialidade, ainda que mais leve, até as últimas performances, em que o elemento sonoro performático é mais exacerbado, apresentando uma ligação muito forte com a performance de caráter teatral;
- Concomitantemente, na produção literária, a escrita se desmaterializa em prol do lado mais performático da expressão verbal, que se afirma no seu caráter mais melopaico e menos logopaico, escapando da função referencial e ordenadora que *a priori* lhe é atribuída; esse movimento se realiza através da aplicação de procedimentos de manipulação sonora que têm como operação subjacente uma poética de uma estética do som.

### **Para uma análise do texto: entre esculturas sonoras, audição performativa e polifonia**

A aplicação de uma estética do som, através de vários procedimentos, permite trabalhar com a linguagem verbal literária de duas maneiras: afirmando sua performatividade na projeção oral, isto é, recuperando, realçando e valorizando as características que já são próprias da linguagem verbal, e de outro lado, de forma mais inovadora, criando, através desta projeção sonora da escrita, esculturas sonoras e situações de audição performativa (FÉRAL, 2015 *apud* ZUMTHOR, 2007), abrindo o espaço para a percepção de um descompasso entre o suposto (e real) suporte da escrita (o papel e a tinta) e a pura percepção sonora. Quando se fala em criação de esculturas sonoras, faz-se referência a um encadeamento de palavras dentro de uma estrutura sintática que, através da reiteração de células sonoras, correspondência de rimas, acentos tônicos e contagem silábicas

iguais em orações seguidas, desencadeiam a percepção de que aquilo que está se escutando é uma pura sonoridade. É como se o som prevalecesse ao processamento do sentido, e o sentido se esvanecesse no som, para só num segundo momento este último intervir no processamento de sentido e ativá-lo. Muitas vezes a ativação de sentidos possíveis a partir do acoplamento sonoro gera também associações lógicas inesperadas. Com base nessas reflexões, vamos analisar alguns trechos retirados de vários livros de Nuno Ramos: “Sargaço, alga, sal, elevação cíclica da água (marola), espuma, cilindro se desfazendo, rebentação, areia, areia”. (RAMOS, 2011, p. 41)

Nesta primeira citação, extraída de *Cujo* (2011), livro no qual a presença da matéria com os relatos de ateliê (MASSI *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 15) é ainda muito forte, já se pode começar a registrar em alguns pontos – graças à valorização de elementos fonéticos e acentuação tônica nas mesmas sílabas de palavras sequenciais – a criação do que chamamos de escultura sonora. Encontra-se de fato uma presença marcada do fonema /s/, fricativo alveolar surdo – “sargaço”, “sal”, “cíclica”, “cilindro”, “rebetação” – na pronúncia do português da variante do Rio de Janeiro, podendo ser acrescentada também a palavra “desfazendo” na variante falada em São Paulo. Essa sensação auditiva reverbera, apesar de o acento tônico cair na sílaba portadora desse fonema só nas palavras “sal”, “elevação”, “cíclica”, “rebetação”, pois nas outras palavras em que o som [s] se repete, o acento tônico está colocado em sílabas com outras sonoridades. A reiteração da célula sonora [s], portanto, confere um impacto de continuidade – quase como se, transportados pelo som, não se conseguisse, como num quadro visto de longe, identificar de maneira definida todos os elementos composicionais.

Esse efeito de continuidade parece ser realçado pela junção da repetição vocálica do som [a], agora sim, na maioria das vezes com correspondência de acento tônico (“sargaço”, “alga”, “sal”, “água”). Também se cria uma remissão recíproca entre dois outros substantivos de orações sucessivas acopladas pela rima completa pobre (-ação) no par “elevação/rebetação”. Então, se num primeiro momento, mesmo numa leitura mental, o ouvido é transportado por uma sensação de continuidade sonora igual a um trava-língua em que a junção das sonoridades das palavras pronunciadas esvazia a oração de sentido, num segundo momento é essa mesma sonoridade (quem sabe até numa leitura repetida) a introduzir novas lógicas capazes de gerar significados possíveis para o texto.

Buscando entender melhor a formulação anterior, às vezes é a partir da lógica sonora que outras lógicas podem ser desencadeadas. Duas palavras associadas pelo som oferecem também a possibilidade de pensar em outros elementos em comum por semelhança, diferença ou gradualidade de qualidade, apoiando-se, portanto, em outras possibilidades classificatórias. A continuidade sonora do fonema /s/, além de lembrar o barulho das ondas em fluxo constante, também remete à continuidade do mar que, contudo, revela-se falsa, apresentando variações de níveis de água inesperadas, e causando assim a arrebentação do cilindro dos navios. Um mar que, além de ser contínuo, se apresenta, graças à sonoridade dos [a], amplo e aberto. A variação do nível das águas parece ser representada pela sequência destoante na acentuação tônica das palavras “cíclica” e “cilindro” (o acento cai sempre no som [i], só que de duas sílabas diferentes), ambas as palavras de três sílabas, apresentando dois [i] nas duas primeiras sílabas e o fonema /s/ logo na primeira. A variação de acentuação ocorre exatamente no momento em que aparece a palavra “cilindro”, que é o elemento do navio que quebra com a mudança repentina do nível das águas. As duas palavras parecem acopladas por analogia sonora e por diferença tônica. Além do mais, pode-se reparar que o fonema /s/ remete, em termos icônicos, devido a sua forma gráfica, à forma ondulada da marola, isso também nos casos das palavras “elevação”, “cíclica”, “cilindro”, “rebentação”, já que, independentemente da grafia, a associação imagética por excelência de uma fricativa alveolar surda é o [s].

Ostra melada, sem casca. Caramujo gosmento, sem concha. Rabo sujo com mofo viscoso, crescente. Sebo quente. Cu de puta. Deus lavado. Grão de desgraça semeada que o vento rancoroso espalha. Gralha clara, criança grisalha. (RAMOS, 2011, p. 73)

No excerto anterior – sem entrarmos numa análise sonora detalhada, apontando apenas para algumas correspondências através de grifos –, podemos reparar como a junção pela lógica sonora leva a outras possibilidades de processamento do sentido. De fato, os elementos enumerados nas primeiras linhas evocam uma relação entre um interior e um exterior, o primeiro mole e o segundo mais duro, e a presença de alguma outra materialidade viscosa atravessando esses elementos ou atuando como conector das materialidades. A partir de “Deus lavado”, há uma quebra de continuidade de sentido (interno/externo/viscosidade), e a associação

de termos, tornada puramente sonora, leva o leitor a pensar: qual seria o denominador comum, para além do oxímoro, que poderia acoplar uma “gralha clara” e uma “criança grisalha”? Seria possível que o autor estivesse nos convidando a desistir do sentido desvendado através de relações lógicas de ordem clássica, só para abriremos a mente para novas possibilidades de afecção dos nossos corpos?

No âmbito de uma estética do som, foi também mencionada a criação de uma situação de audição performativa. (FÉRAL, 2015 *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 42) Este conceito indica a capacidade de um texto lido, que a rigor, na classificação de Zumthor (2007), seria o texto com o grau mais baixo de performatividade – pois só haveria um texto e uma pessoa lendo, eventualmente só silenciosa e mentalmente –, de recriar uma situação como aquela vivenciada diante de uma performance. O leitor, então, ainda escutando só a leitura da sua própria voz mental, pelas características e peculiaridades do texto, capazes de criar um espaço performático, teria a sensação de estar vivenciando uma performance em ausência, ou seja, sem a presença física de outro(s) corpo(s) no mesmo lugar. Nuno Ramos consegue reproduzir essa situação na escrita de várias maneiras, às vezes colocando, como no caso dos *intermezzi* do livro *Ó* (2008), textos que parecem reproduzir falas cantadas de *chóros* teatrais, recitando advertências, ou dando pareceres, fazendo incitações, ou filosofando sobre o mundo, servindo-se maciçamente de recursos de ordem poética. Em outro caso, como em *Adeus, cavalo* (RAMOS, 2017), o livro em si poderia ser confundido com um roteiro, ainda que não nasça com essa intenção, e o leitor estando consciente de não estar lendo um roteiro de teatro, encontra-se como se estivesse assistindo a uma peça, só que acompanhando todos os bastidores da direção e tendo também acesso privilegiado ao pensamento das personagens, que não conseguimos mais distinguir das falas que profeririam em voz alta:

(Desmaio aparente. Um bar. O velho apoiado na fórmica bebe. Um pouco de chuva escorre por sua pele enquanto caminha na calçada. Fala baixo para dentro, mas com uma empostação tão perfeita que todos parecem compreender.)

O bege dessa fórmica

(gesto lento e majestoso)

sou eu. Tenho a voz de um cavalo. CAVALO CONTINÊNCIA

Minha garganta é cheia de rosas. E muco. Ouça: vou contar. Mas

(gesto apontando as coisas ao seu redor)

do tablado. Que palavra! Não digo nada ali. Nunca mais. Eu, o mizão do Nelson Cavaquinho. Uns restos de tabaco [...]. (RAMOS, 2017, p. 10)



Destaca-se enfim, como resultado de um procedimento estético no uso das vozes, o caráter polifônico que parece qualificar a escrita de Nuno Ramos, especialmente a da prosa híbrida (composição de colagens de gêneros). A voz – fantasmática, evanescente e intermitente – substitui o narrador, especialmente em *Ó* (2008) e *Adeus, cavalo* (2017). Essa voz é não apenas um elemento sonoro – um tagarelar que de algum modo se escuta – como também um recurso de desconstrução da unidade textual, impedindo a linearidade da narrativa. Essas vozes diferem muito das de um fluxo de consciência, porque, ainda que muitas vezes reproduzam uma conversa mental, elas não parecem estar vinculadas ao espelhamento do fluxo psicológico de uma pseudopersonagem,<sup>2</sup> que afinal, através do fluxo, consegue contar algo da ordem diegética, mesmo que de uma forma desconstruída e apoiando-se em lógicas psicológicas e não cronológicas e causais. Mas não se pode pensar nas vozes e no seu uso dentro da escrita sem retomar os estudos de Bakhtin sobre a polifonia em Dostoiévski, os quais podem servir de referência e base de comparação para pensar a polifonia em Nuno Ramos. A polifonia na escrita de Ramos se configura como um recurso que permite leituras multivocais e multilineares da maioria de seus textos.

Paulo Bezerra, na introdução da quinta edição do livro de Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018), publicado pela primeira vez em 1963, inicia advertindo que a polifonia, em Dostoiévski, é usada como método discursivo de um universo aberto em formação e que seria essa uma forma de representar as personagens na sua pluralidade de consciências, não se tratando, por isso, de uma consciência reconduzível a um indivíduo único e indiviso. Em Nuno Ramos, é possível afirmar que essas vozes no lugar do narrador podem representar sim a abertura e a pluralidade de um universo em formação (a maioria das observações retrata a transmutação da matéria, o acontecer das coisas, a fenomenologia das percepções no seu devir), mas elas não são funcionais à representação de uma consciência plúrima dos personagens, já que elas mesmas não são falas produzidas por verdadeiras personagens, mas sim vozes que, quase fantasmaticamente onipresentes, intervêm para observar o mundo e relatar os fenômenos em contínua metamorfose. Bakhtin observou que na obra de Dostoiévski essas vozes funcionavam de forma independente (BAKHTIN, 2018, p. 23),<sup>3</sup> e assim acontece para Nuno Ramos.

---

<sup>2</sup> Diz-se “pseudopersonagem” porque a rigor, não havendo uma narrativa de fatos que envolvam histórias de pessoas, não há personagens.

<sup>3</sup> Para Bakhtin, a independência dessas vozes que contribuem para a polifonia é fundamental, pois isso diferencia o romance polifônico do romance europeu romântico,



Mas se, para Dostoiévski, a pluralidade de perspectivas, no âmbito do romance estruturado como gênero, é dada pela expectativa de resposta dialógica perante a fala de um personagem, até quando esta resposta não se concretiza,<sup>4</sup> na obra de Nuno Ramos a pluralidade de perspectivas é dada pela mesma voz que, na maioria das vezes, postula e cogita todas as possibilidades e nuances com relação ao assunto que está se desenvolvendo. O interlocutor ao qual caberá “responder”, assumindo um dos pontos de vista formulados, discordando ou elaborando outras visões, será o próprio leitor. Então estas vozes falantes (com o perdão da tautologia necessária) da escrita de Nuno Ramos, espelham a fragmentação e a falta de univocidade do mundo, já são elas mesmas portadoras desses fragmentos, postulando, na sua unicidade e independência uma da outra, as diferentes perspectivas e pluralidades de visões através de um tagarelar sem fim.

Portanto, como diz Bakhtin a respeito de Dostoiévski, se a pluralidade de vozes representa a desagregação da consciência solipsista do herói (BAKHTIN, 2018, p. 9), para Nuno Ramos esta consciência já não existe, ela já se encontra fragmentada, pois não há herói, não há história e a própria literatura é a tentativa de firmar ou acompanhar o fragmento e a metamorfose inesgotável do mundo.

O mesmo incansável processo, nas obras plásticas, na tentativa de acompanhar os saltos da matéria em transformação, é aplicado à literatura, que através da sua estrutura semântica tenta se aproximar o máximo possível de uma fenomenologia da vida, tentando ser a própria vida. As vozes em Nuno Ramos, além de conferirem uma sensação de zumbido ou burburinho – que amplifica a ideia de uma situação de audição performativa, como se estivéssemos num grande palco com várias personagens, ou com uma única personagem que pula de um assunto para o outro, assumindo diferentes pontos de vistas – contribuem para a desconstrução da unidade textual, porque (1) substituem um narrador unificador; e (2) a variedade dos assuntos que retratam permite atravessar gêneros distintos, criando, além da polifonia, uma escrita poliestilística.<sup>5</sup> À diferença do que ocorre em um

---

em que tudo era reconduzível a uma voz única, a do personagem em formação, ou à voz do autor que através do protagonista colocava suas visões de mundo.

<sup>4</sup> A ideia é de que mesmo quando uma personagem não responde, o leitor pode eventualmente formar expectativas de respostas.

<sup>5</sup> Termo tomado em empréstimo de Bakhtin.

romance de Dostoiévski, a polifonia, conforme estruturada na literatura contemporânea, deixa abertas possibilidades de leituras multilíneas, ou seja, não será estritamente necessário ler as páginas em ordem progressiva crescente, mas poderão ser escolhidos caminhos de leituras diferenciados, sem que isso interfira na recepção.

Nas citações seguintes podemos observar que a primeira voz (a) reproduz uma fala mental, cheia de raciocínios, concatenações, considerações e hipóteses (efeito tagarelice); na segunda (b) alguma(s) voz(es), que poderia ser uma única para os versos e a prosa, ou ainda, duas vozes distintas para cada gênero em justaposição – a notar que nem existe espaçamento no layout entre os dois –, que fala em versos, embora prosaicamente, das partes íntimas de uma mulher para depois discorrer sobre o fim de um amor. Na terceira citação (c), uma voz que, depois de longa arguição, em parágrafos anteriores, sobre uma primeira hipótese acerca do nascimento da linguagem, postula uma outra e dentro do mesmo parágrafo citado, também a contradiz:

(a) É estranho essa gente que tem certeza. Sabem o próprio nome como quem recita: Sou Ana! Sou Magnólia! Pode me chamar de Mônica – e sorriem. Eu não faço assim. Raul? Louzada? Quantos milhões de lituanos ou de tchecos, altos e louros bebedores de vodca, fabricantes de cruzeiras estranhas, tiveram que ficar na lama, num barranco comum com uma bala na nuca, sem ninguém saber – [...] E quando me perguntam Tudo bem?, isso para mim é sério, muito sério, e preciso começar do começo, pensando bem no que farei ou direi, acordo na verdade todos os dias para essa exata pergunta, Tudo bem? (RAMOS, 2010, p. 11-12)

(b) Não vem da fenda pingando  
mas do mais puro desespero.  
É com desespero que a procuro agora  
a mais antiga das carneiras,  
de volta, à boceta que conheço  
de cor, lembro cada estalagmite mole  
o primeiro poema, a n  
úmero

um, em suma, 1. ROSA IMEDIATA – Nós deixamos amor (foi amor, e há muito tempo) entrar com ele quase filhos, quase meias e calcinhas na gaveta, quase conta de luz. E sabe o quê? Éramos tão fortes, construtores de lares, arquitetos poderosos erguendo cidades

novas, conjuntos habitacionais e rodoanéis, desde nosso colchão até o piso empoeirado do planalto. (RAMOS, 2015, p. 66)

(c) Para terminar, há uma última hipótese que quero examinar. Vim considerando que os primeiros homens teriam se dividido entre seres linguísticos e heróis mudos, e que os últimos, isolados e pouco gregários, teriam sido extintos. Mas não consegui descrever sua mudez, em tudo diversa das dos bichos. De que era feita? Tinham os olhos cheios, concentrados, pareciam sempre ocupados, distraíam-se? O que lhes preenchia os dias, além das tarefas básicas? Talvez, ao contrário do que viemos postulando, fossem seres radicalmente linguísticos a ponto de que tudo para eles pertencesse à linguagem. Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. (RAMOS, 2008, p. 28)

### **Contra a ditadura retiniana: para uma virada epistemológica**

Não podendo detalhar aqui por razões de espaço a cronologia da produção plástica-instalativa e performática de Nuno Ramos como elemento de análise linear para avaliar a inteira trajetória poética do autor, examinar-se-á uma única obra, *Mar Morto* (2008),<sup>6</sup> como elemento de comparação com a escrita no uso de procedimentos estéticos sonoros. Nessa obra a projeção sonora já se torna elemento fundamental no conjunto da criação, constituindo um marco significativo na produção instalativa e performática do autor em direção a uma estética do som. *Mar Morto* é uma instalação que reúne: “uma traineira e uma canoa, incrustadas uma na outra, remodeladas em sabão, com caixas de som que reproduzem o texto *Mar morto* [...]”.<sup>7</sup>

A leitura performática do texto, simulando apitos e outros barulhos através de vogais alongadas, o cruzamento e junção de vozes (há literalmente mais de uma voz lendo), retomando textos de natureza diferente,<sup>8</sup> reproduzindo a polifonia da qual falamos acima, são elementos mais do que fundamentais na significação da obra. Aliás, as partes em coro são realmente extraídas de coros de tragédias gregas, e, observando o ano de realização da

<sup>6</sup> As fotos da obra e o áudio que a acompanha estão no site de Nuno Ramos. Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/mar-morto/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/mar-morto/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

<sup>8</sup> Mallarmé, Joseph Conrad, Herman Melville, Ésquilo, Sófocles.

obra, 2008, percebe-se que coincide com a data de publicação do livro *Ó*, que, como já apontado, apresenta *intermezzi* postos em itálico, intercalados aos capítulos, remetendo exatamente ao formato e ao caráter dos coros trágicos. Isto também confirmaria a ideia de que a obra literária de Nuno Ramos dialoga fortemente com as suas realizações plásticas, sendo fruto de uma mesma poética e que, portanto, a tradutora, nesse caso específico, deverá conhecer a poética do autor no conjunto da sua ação criativa.

Relevam-se a pluralidade de vozes (real, na leitura, e figurada, pelas multiplicidades de autores em performance), o uso de expedientes que fazem concentrar o leitor no som/ruído/ressonância mais do que no sentido (vogais alongadas, vozes sobrepostas e cruzadas, associação de trechos por semelhanças de células sonoras). Há então a recriação de esculturas sonoras, como na escrita, só que dessa vez puramente projetadas no ar, soltas de qualquer tipo de suporte, em forma de encenação. Também há uma pluralidade de registros e de gêneros decorrentes da presença de mais vozes que se entrecortam, sucedem e alternam, reproduzindo obras diversas.

É claro que Nuno Ramos, na sua trajetória de criação, não abandona a matéria concreta por completo, assim como não começa a usar repentinamente apenas recursos sonoros, mas é diferente a tônica e o peso conferido a cada recurso com base na mudança da própria poética do autor. O que se pode registrar é uma convergência crescente em procedimentos estéticos que vão em direção da performatividade, e muitos desses procedimentos estéticos, como em parte já mostrado, são ligados ao uso do som, por vezes “torcido”, incompreensível, enigmático, ainda que dentro de linguagens convencionais.

As vezes se pode escutar sem, porém, processar os sentidos em forma de logos (alguma linguagem ordenadora), ou melhor, os próprios sentidos podem ser processados mesmo na ocorrência de alguma presença ruidosa, pois os ruídos também contribuem para a construção da informação, são parte dela, e não são mais entendidos como um obstáculo à construção de uma suposta informação “pura”, como algumas teorias da informação e da epistemologia postulariam.

O barulho e os ruídos em si – os sons – podem ser elementos epistemológicos na construção de saberes e conhecimentos da realidade circundante, agindo contra a ditadura retiniana. Trabalhando o elemento sonoro e ruidoso, nas obras artísticas e literárias, pode-se incidir na educação *sentiente* dos corpos do público fruidor.

A visão, como sentido, como capacidade do corpo humano *sentiente* de processar a realidade, tem desde sempre tido um lugar de supremacia se comparada à escuta. Desde a publicação, em 1766, do *Laocoonte* de Gotthold

Ephraim Lessing, é colocada de forma cabal a questão nunca resolvida da capacidade de representação intrínseca à pintura e à escrita como artes. Para o estudioso alemão, a pintura era a arte ligada à representação do espaço, e dos corpos dentro deste, enquanto a poesia era a arte ligada ao tempo, das narrações dos fatos num arco temporal, sem, porém, conseguir restituir a tensão dos corpos. A questão, no fundo, para Lessing, era acerca de qual das duas artes conseguia representar melhor a narratividade de histórias, a concatenação dos fatos, e qual das duas conseguia melhor representar a realidade física e material dos corpos e das coisas do mundo. Evidentemente, a literatura seria mais bem sucedida na primeira tarefa, e as artes plásticas e visuais, na segunda.

Os princípios de capacidade de imitação e estrita correspondência têm consolidado a visão como o sentido mais exato e menos equívoco, e têm condicionado a escrita a se conformar a esse princípio de exatidão imitativa. Isso é o que deixa entender, sem dúvida, Jean-Luc Nancy (2002) quando afirma que não há reciprocidade entre visão e escuta, mas sim uma discrepância hierárquica, reconduzindo a primeira, como acabamos de dizer, à ordem da mimesis (imitação) e a segunda à ordem da méthexis – tendo um caráter de contágio, partilha e participação – (NANCY, 2002), pois, quando há escuta, há também uma pluralidade de fatores coagentes. Na escuta acontece primeiramente um reenvio a partir de um elemento/sujeito produtor, há a propagação e atravessamento desse som pelo espaço e a penetração em um outro sujeito receptor. O som, que reenvia a um sentido possível, é por sua vez reenviado a um sujeito que o captará num estado fenomenológico de propagação e que para atribuir-lhe um sentido possível deverá acessar a reverberação desse mesmo som dentro de si, a ressonância. (NANCY, 2002) Aqui aproveitam-se uma pergunta e uma consideração colocadas por Nancy para tentar elaborar algumas ponderações finais antes de mostrar exemplos de trechos traduzidos:

Um dos aspectos da minha pergunta será então de que segredo se trata quando se escuta propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos por captar ou por surpreender a sonoridade mais do que a mensagem? Que segredo se confia – que, por conseguinte, se torna também público –, quando escutamos, por eles mesmos, uma voz, um instrumento ou um barulho? E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então ser à escuta, tal como se diz “ser no mundo”? O que é existir segundo a escuta, para ela e por ela, o que é que da experiência e da verdade aí se põe em jogo? O que é que aí se joga, o que é que aí ressoa, qual é o tom da escuta ou o seu timbre? Seria a própria escuta sonora? (NANCY, 2014, p. 15)

[...] escutar é estar inclinado para um sentido possível, e consequentemente não imediatamente acessível. (NANCY, 2014, p. 17)

Uma estética que caminha em direção ao som, fazendo da escuta e não da visão e da escrita imitativa seu cerne, recupera de alguma forma a ideia da escuta como possibilidade de sentidos não imediatamente acessíveis, já que ela é ressonância e não informação. Na construção de sentidos possíveis também se considera o processo de propagação (que pode não ser linear), ou seja, tudo o que ocorre entre a produção e a captação; no caso da escrita podemos dizer também tudo que intercorre no meio de um acoplamento sonoro e as lógicas que este desencadeia, como em algumas das sequências acima analisadas – “Grão de desgraça semeada que o vento rancoroso espalha. Gralha clara, criança grisalha”. (RAMOS, 2011, p. 73)

A aplicação maciça de procedimentos sonoros na escrita e nas artes plásticas e performáticas trabalha na direção de um sentido possível, ou uma suspensão do sentido, uma afirmação do enigmático, uma afirmação da multiplicidade.

Cecile Malaspina, em seu livro *An Epistemology of Noise* (2018), mostra como várias teorias científicas que embasam nossa epistemologia têm colocado o ruído/barulho como se fosse um obstáculo à construção de informação “transparente” e como se fosse um elemento que vem interferir dentro de um sistema, perturbando o processamento de sentido e a comunicação, quando na verdade ele integra o processamento da informação. É difícil aceitar, nas visões consolidadas do mundo ocidental, que formas expressivas não organizadas por logos (linguagem convencional musical ou verbal) possam ser produtoras de sentidos, isso porque, seguindo Foucault, as linguagens dentro de ordens discursivas são funcionais ao disciplinamento dos corpos *sentientes*. Parece então que a repressão ou a demonização de formas expressivas que não se encaixam em lógicas convencionalmente decodificadas é produto de uma forma de organizar os saberes e disciplinar os corpos *sentientes* de modo que eles se acostumem a determinadas formas de sentir e adotem determinadas formas de processar.

### **As letras nos campos expandidos: traduzindo cosmo sonoridades**

Os estudos literários da obra de Nuno Ramos aqui apresentados servem de base necessária para uma tradução (em qualquer idioma) capaz de desencadear no texto de chegada efeitos similares ao texto de partida, tomando como ponto de início particularmente a tentativa de reproduzir os expedientes estéticos sonoros que fazem que os textos se apresentem de forma muito peculiar, exigindo novas abordagens epistemológicas.

Feitas essas premissas, não se está afirmando que Nuno Ramos inventa uma nova linguagem (verbal ou sonora), mas sim que ele usa formas expressivas já existentes distorcendo-as, apresentando-as sob prismas diferenciados. O uso da manipulação sonora pode implicar (1) a negociação do sentido com os outros agentes; (2) o surgimento de novas lógicas possíveis através da associação de palavras por sonoridade reiterada; e (3) a criação de cadeias puramente sonoras (esculturas verbais sonoras) que podem chegar a suspender por algum um momento o processamento sintático, em todos os casos se estabelece um reenvio para acessar sentidos possíveis. Nestes contextos de criação, cai a ideia de informação pura, como postulada pelas epistemologias tradicionais, de barulho como elemento que distorce e da linguagem verbal na sua função comunicativa. Não há transparência e univocidade, só há ressonância e negociação. Esses procedimentos, inerentes a uma estética do som, configuram-se, segundo essa interpretação, como cabais na restituição de um texto para uma outra língua, porque seu uso faz que as obras, literárias e plásticas, afetem os corpos leitores de tal forma a resgatar afetos e sensações adormecidas. As formas clássicas de educação perceptiva do público – isso pensando na sonoridade – são baseadas especialmente na ideia de som “prazeroso” (musical ou sempre concebido em forma de logos, como, por exemplo, a linguagem musical convencionalizada em partitura) e produção de fala verbalmente inteligível, ou seja, uma cadeia falada produtora de significados. Poder-se-ia supor então que algumas produções contemporâneas que não são fatalmente captadas pelo capital, parafraseando Rancière (2005), parecem atuar num sentido de virada epistemológica, subvertendo as hierarquias sensoriais e introduzindo construção de saber e de informação a partir de lógicas não puramente lineares e não essencialmente ordenadas dentro do padrão da linguagem expressiva à qual pertencem.

Essas reflexões levam a uma prática tradutória que considera todos esses recursos, reproduzindo-os na tradução, o que faz, portanto, muitas vezes prevalecer a lógica sonora sobre outras lógicas de natureza lexical ou semântica. Trata-se então de traduzir cosmo-sonoridades, o mundo e percepções sobre ele construídas a partir do som, para, a partir das cosmo-sonoridades, construir aberturas dos sentidos para sentidos possíveis. O conceito de cosmo-sonoridade é aqui usado em contraponto ao termo cosmovisão, este normalmente faz referência à visão/percepção do mundo própria de dadas culturas. Novamente, com esse termo, a construção dos sentidos atribuíveis à realidade do mundo é mediada pela visão. Por isso,



aquí, usa-se o termo *cosmossonoridades*, para afirmar, quase como uma provocação epistemológica, que existem percepções do mundo, construções de sentido do mundo que podem ser concebidas a partir de outros sentidos e outros parâmetros. Pode-se afirmar, assim, que na prática tradutória dos textos de Nuno Ramos, a reconfiguração do percurso desencadeador de sensações e sentidos na língua de chegada não pode desconsiderar essa virada epistemológica, colocando escuta e tato, ainda que como formas diversas de materialidades, em primeiro lugar. Considerando o trecho anteriormente analisado, vamos observar algumas passagens antes de chegar a uma tradução que considere de forma satisfatória os aspectos estéticos e sonoros expostos:

Sargaço, alga, sal, elevação cíclica da água (marola), espuma, cilindro se desfazendo, rebentação, areia, areia. (RAMOS, 2011, p. 41)

**Tradução literal:**

Sargasso, alga, sale, elevazione ciclica dell'acqua (ondina), spuma, cilindro che si disfa, battigia, sabbia, sabbia.

**Tradução seguindo algumas diretrizes semânticas e sonoras em ordem de relevância (versão I):**

Sargasso, alga, sale, sollevamento ciclico dell'acqua (scia d'onda), spuma, cilindro che si smantella, battigia, sabbia, sabbia.

**Tradução final seguindo algumas diretrizes semânticas e sonoras em ordem de relevância (versão II):**

Sargasso, alga, sale, sollevamento ciclico dell'acqua (scia d'onda), spuma, cilindro in smantellamento, battigia, sabbia, sabbia.

Como se pode observar, especialmente depois de uma leitura em voz alta, da primeira tradução literal até a última versão ocorrem várias transformações a fim de reproduzir o efeito mais próximo possível do original, ainda que com dispositivos distintos, algumas modificações e algumas perdas. A sequência das primeiras três palavras em italiano “*sargaço*”, “*alga*”, “*sale*” não apresenta grandes problemas, pois a irmandade entre as duas línguas muitas vezes favorece uma recuperação rápida das sonoridades reiteradas. Já com as sucessivas sonoridades do [s], em “*cíclico*” e “*cilindro*”, ocorre um problema quase insolúvel que a pessoa que traduz terá de resolver através de uma política de compensação. Essas duas palavras, por uma questão de coerência interna de sentido, não podem se afastar muito do significado básico em português, pois são fundamentais para a coerência semântica, uma indicando uma situação vinculada ao reiterar-



se da onda e do engano que essa produz na percepção do desnível do mar e a outra a peça que, devido ao engano, encalha na areia, arrebatando-se. Estas foram então deixadas em italiano como “ciclico” e “cilindro”, tendo-se em mente, porém, que a letra *c* antes do [i] se lê como uma fricativa palato alveolar surda /tʃ/, bem diferente do som [s]. Assim, foi adotada uma política de compensação, para a qual “marola” foi traduzida com uma perífrase “scia d’onda” (literalmente “rastros de onda”), reproduzindo o fonema /ʃ/, fricativo alveolar surdo, que se insere na continuidade dos alofones ligados à articulação do [s]. A palavra onda usada na perífrase constrói um reenvio fonético com [nd] da palavra sucessiva “cilindro”. O gerúndio português “se desfazendo”, que precisaria ser traduzido com uma oração relativa explícita *che si disfa* ou *che si smantella* (versão I e II), foi substituído por *in smantellamento*, para compensar a perda que se apresentaria da rima interna entre “elevação-rebentação”. “Rebentação”, de fato, só pode ser traduzida com “*battigia*”, por essa razão a rima foi deslocada para a oração anterior. A ambiguidade da palavra “rebentação”, que indica tanto o rebentar das ondas (*battigia*, em italiano) quanto o rebentar do cilindro, se perde, pois em italiano deveríamos optar necessariamente ou por um significado (o quebrar das ondas) ou por outro (o ato de rebentar do cilindro), uma vez que não há uma palavra capaz de sintetizar os dois. Deu-se preferência à palavra “*battigia*”, que mesmo indicando só o bater das ondas, contém no radical o sema de *battere* (bater), que além de reenviar ao contexto, também coloca em seguida três palavras com o fonema /b/, oclusivo bilabial sonoro, reforçando, através dessa reiteração, a ideia de continuidade e falsa continuidade, intercalando as palavras “*battigia-sabbia*”, uma indicando a água que, pela movimentação, não deixa ver claramente o fundo, a outra indicando a areia que emerge quando a onda recua.

Uma última observação a ser feita é que a palavra *battigia* também contém uma dupla como a palavra *sabbia*. Estas duas palavras postas em sequência resultam em um som dental duplo [tt] seguido por um som bilabial duplo [bb] (*battigia, sabbia, sabbia*). Na Tabela 1, colocam-se mais exemplos de tradução grifando os elementos relevantes:

Tabela 1 – Trechos originais de obras de Nuno Ramos e exemplos de tradução italiana. Destacam-se através de grifos elementos sonoros relevantes

Original	Tradução <sup>&lt;?&gt;</sup>
1. Meu rato e meu abutre feitos reis – reis dos meus mas não da minha pá, com <b>que</b> cavava, nem da <b>cal</b> com <b>que</b> selava o corpo deles sob a terra. (RAMOS, 2011, p. 77)	Il mio <b>gristatoio</b> e il mio <b>avvoltoio</b> fatti re – re dei miei ma non della mia vanga, con <b>cui</b> <b>cavavo</b> , né della <b>calce</b> con cui celavo il loro corpo sotto terra.
2. <i>que é que fica quando não sei dizer se o dia <b>justo</b> coube inteiro no meu <b>gesto</b>, quando a solidão compartilhada – a borra de um café – é quase suficiente e posso respirar os postes em sua luz clara, aquelas janelas assobradadas, a rua soturna entrando pela minha blusa (incêndio vermelho).</i> (RAMOS, 2008, p. 95, grifo do autor)	<i>cos'è che resta quando no so più dire se il giorno <b>esatto</b> è entrato intero nel mio <b>atto</b>, quando la solitudine condivisa, – il fondo del caffè – quasi basta e posso respirare i lampioni avvolti da una luce chiara, quelle finestre di piani rialzati dal tetto, la strada tetra mi entra nel petto (incendio rosso).</i>
3. E se o sol for pálido e pequeno, se o feno <b>for</b> seco, a lâ farrapo, a mortalha cobrir os deuses de trapo, e se o verbo <b>for</b> zurro e o zurro elegia? (RAMOS, 2008, p. 196)	E se il sole <b>fosse</b> pallido e piccolo, e se il fieno <b>fosse</b> secco e la lana strofinaccio, il sudario coprisse gli dei di straccio, e se il verbo fosse un raglio e il raglio un'elegia?

Fonte: elaboração própria.

No primeiro excerto (1) traduzido, é possível ver que foi recriada uma rima entre “*gristatoio*” e “*avvoltoio*”, inexistente no original. Ainda que para a tradução de “rato” o italiano ofereça várias possibilidades, preferiu-se *gristatoio*, isso porque algumas vezes as escolhas tradutórias são aplicadas como forma de compensação de efeitos sonoros perdidos em porções anteriores ou posteriores do texto. Nesse caso específico as palavras “rato” e “abutre” se colocam numa sequência de escultura sonora em que se reiteram os sons [t] e [r]: “Meu rato e meu abutre feitos reis – reis dos meus mas não da minha pá”. Observando o trecho seria possível identificar um primeiro bloco de escultura sonora na oração “Meu rato e meu abutre feitos reis”, o segundo bloco seria constituído por “reis dos meus mas não da minha pá”, no qual a repetição da palavra “reis” serve de elemento de conexão entre os dois blocos, para em seguida deixar espaço para a reiteração do fonema bilabial /m/. Apesar de se tratar da repetição somente de três palavras (“meus”, “mas”, “minha”), o efeito é bastante forte porque o acento tônico cai na primeira sílaba, em que consta o som [m], e em se tratando de monossilábicas seguidas de uma dissílaba, potencia-se o efeito de reiteração, já que a distância entre um som e sua repetição é curta. O terceiro bloco de

escultura verbal sonora seria “com que cavava, nem da cal com que selava o corpo deles sob a terra”, onde há uma repetição do fonema /k/ seguido de várias vogais, além da rima completa pobre das desinências verbais do imperfeito do indicativo (selava-cavava). Em tradução tentou-se criar do mesmo jeito, ainda que com sonoridades diferenciadas, a sensação de três blocos sonoros em sequência e em alguns casos foram colocadas também sonoridades compensatórias, como no caso da escolha da palavra “vanga” (embora haja outras possibilidades tradutórias) para traduzir “pá”, de forma a construir uma polaridade sonora com “cavavo”.

No segundo excerto (2), tentou-se, através de um grande trabalho de marcenaria linguística, que fosse mantida a rima entre “justo” e “gesto”, restituída com “*esatto*” e “*atto*”. Todavia, a mudança mais radical está na tradução de *janelas assobradadas*, obtida com uma perífrase, já que o conceito em italiano não existe expresso por uma palavra só. A perífrase *finestre rialzate dal tetto*, ainda alongando a frase, criando uma quebra na velocidade de sucessão dos fotogramas, resulta, dentre as várias possibilidades tradutórias, a mais adequada para remeter à ideia de um segundo andar inicialmente não contemplado, assinalando a ideia de casas de periferia, mais do que de casas de bairros planejados. O uso da palavra *tetto*, não presente no original, motivou o acréscimo seguinte, por metonímia, da palavra “*petto*” (*peito*), que entra no lugar da palavra “*blusa*” (em italiano *maglietta* ou *camicia*). A mudança de palavras se justifica pela contiguidade entre o elemento *blusa* e o elemento *peito*. Se algo penetra pela blusa, por continuidade física, o que encontra logo depois é o peito. Usando a dupla *tetto-petto*, tentou-se criar uma forma de harmonia e correspondência entre as duas orações consecutivas, apesar de a primeira possuir uma contagem silábica inevitavelmente mais longa do que a segunda, pelo uso obrigatório da perífrase para a tradução de *assobradadas* (catorze sílabas e onze sílabas, segundo a métrica italiana).<sup>9</sup>

O último trecho (3) se apresenta como um exemplo mais exitoso do que os outros, já que se conseguiu, de forma quase integral, restituir os efeitos

<sup>9</sup> A imagem que Nuno Ramos vai construindo ao longo desse trecho, junto com o parágrafo anterior e o imediatamente sucessivo, parece ser extraída de uma “caminhada plástica” em uma das gravuras de Oswaldo Goeldi – pensou-se particularmente em *Céu vermelho*, de 1959 – procedimento de escrita que ele já usou no capítulo 5 e que o próprio autor assinala ser construído a partir de uma colagem de gravuras desse artista de referência. (RAMOS, 2008, p. 284)

de esculturas verbais sonoras do original e ainda com a convergência das mesmas sonoridades (o som [f]), com reconfiguração da rima nos mesmos pares semânticos “farrapo-trapo”, *strofinaccio-straccio*.

Em conclusão, esses exemplos de tradução, por mais que sejam parciais e pouco extensos, demonstram que, na prática tradutória de literatura contemporânea, sobretudo o layout da página em forma de prosa não deve confundir a tradutora, encaminhando-a para uma tradução prosaica que perca a riqueza de elementos estéticos presentes. Também, porém, em muitos casos não se trata só de olhar para as figuras de som como se se estivesse traduzindo poesia, mas sim de combinar os elementos sonoros a outras peculiaridades textuais e performativas, que na literatura contemporânea equivale muitas vezes a uma língua em ação, que metalinguisticamente mostra o seu devir e a sua construção de significados. Nesse caso específico os elementos sonoros são parte de uma poética mais ampla, embasada na recuperação do lado melopaico da escrita. Uma tradução que não considere esses elementos estaria apagando todas as marcas estéticas que, muito mais que meros elementos formais, agem na contraeducação *sentiente* dos corpos leitores, chamados ativamente a inscrever significados no mundo a partir de uma relação ativa com a obra.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

MALASPINA, Cecile. *An Epistemology of Noise*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *A invenção de uma pele*. Nuno Ramos em obras. São Paulo: Iluminuras, 2018.

RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 2011.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. *Sermões*. Iluminuras: São Paulo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. Estética e política. São Paulo: 34, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



## Conversações thibaudeanas: diálogos de um forasteiro das letras sobre cinema e literatura

### *Thibaudean Conversations: Dialogues by an Outsider of the Letters on Cinema and Literature*

Álvaro Perini Canholi

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

alvaro.perini.canholi@uel.br

<http://orcid.org/0000-0002-0695-2016>

Laura Taddei Brandini

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

laura@uel.br

<http://orcid.org/0000-0001-9041-8723>

**Resumo:** Este artigo tem como foco um escrito de 1928 e outro de 1936 do crítico literário francês Albert Thibaudet, produzidos na primeira metade do século XX e publicados na *Nouvelle Revue Française*. A escolha destes se justifica pelo tema de ambos, o cinema, e por terem sido escritos no período de transição da película muda para a falada, trazendo reflexões pioneiras sobre o fazer cinematográfico. Assim, busca-se analisar as *conversações* thibaudeanas acerca da díade cinema-literatura, intermediada pelo teatro, nos limites de um recorte no tempo – o do crítico francês – para em seguida estender suas fronteiras para diálogos e reflexões mais contemporâneos, colocando em evidência a interdisciplinaridade que irradia do estudo de sua obra.

**Palavras-chave:** Albert Thibaudet; crítica; conversação; estudos interartes.

**Abstract:** This article focuses on one writing from 1928 and another from 1936 of the French literary critic Albert Thibaudet, produced in the first half of the 20th century and published in the *Nouvelle Revue Française*. The choice is justified by the theme of both, the cinema, and due to being written in the transition period from silent to spoken films, bringing us pioneering reflections on filmmaking. Thus, this article seeks to analyze the “thibaudean” conversations about the cinema-literature dyad, mediated by theater, within the limits of a cut in time – which is that of the French critic – to then extend its borders to more contemporary dialogues and reflections, placing in evidence the interdisciplinarity that radiates from the study of his work.

**Keywords:** Albert Thibaudet; criticism; conversation; interart studies.

## Introdução

Se o crítico francês Albert Thibaudet é pouco conhecido em seu próprio país, que dirá de seu renome no Brasil. Contudo, trata-se de um dos mais prolíficos críticos literários da primeira metade do século XX e, sem dúvida, um dos mais eruditos e curiosos, atento às novidades artísticas de sua época, como a cinematografia, por exemplo. A proposta deste texto é apresentá-lo brevemente ao público brasileiro através de suas reflexões acerca das interfaces entre literatura e cinema, oferecendo ao leitor um estímulo para também se questionar a respeito das possibilidades de diálogo entre as artes. Para tanto, analisaremos os artigos “Homère au cinéma” [Homero no cinema] (1928) e “Cinéma et Littérature” [Cinema e Literatura] (1936), publicados na *Nouvelle Revue Française*.

Para Antoine Compagnon, em seu livro *Os antimodernos* (2011), certos escritores são “antimodernos”, ou seja, são “modernos melindrados pelos tempos modernos”, ofendidos pelo modernismo, ressentidos pela modernidade, “modernos que o foram a contragosto”, “modernos atormentados”. Ou ainda: “modernos intempestivos”. Homens que, partícipes da história da literatura, surgidos pós-Revolução Francesa, foram, em sua maioria, negligenciados. Na melhor acepção do crítico: são os “modernos em liberdade”. (COMPAGNON, 2011, p. 19)

É nesse tempo e espaço que encontramos Albert Thibaudet (1874-1936). Um crítico não estritamente especializado e, por esse motivo, como nos coloca Compagnon, livre, robusto, generoso, exuberante, como as figuras dos críticos da época, “sempre em alerta e curiosos por tudo”. Um crítico feliz – como define o autor –, que no ano de sua morte “havia se imposto como um dos observadores mais sensatos da vida literária e política da Terceira República”. (COMPAGNON, 2011, p. 269)

Com olhos provocados por essa pluralidade, experimentaremos aqui um rápido mergulho em sua obra, reunida majoritariamente no volume organizado por Antoine Compagnon e Christophe Pradeau, *Réflexions sur la Littérature* (2007). “Homère au cinéma” e “Cinéma et Littérature”, textos-chave de nossa reflexão, propõem diálogos entre o cinema e a literatura, intermediados pelo teatro, corroborando o principal mecanismo de construção de sentido e argumentação presente nos textos do crítico francês: a **conversação**. Esta atua não só como elemento de construção de seu texto, mas sobretudo como visão da necessária conexão e do fluxo entre as artes.

Em suma, a singularidade da produção de Thibaudet e o momento artístico e político no qual ela se inseriu nos serve aqui como dinamismo para um trabalho que tem como fim último a revisão, análise, divulgação e consequente revalorização de sua obra, esquecida como a de tantos outros escritores. Se o destino dos críticos, como reflete Compagnon, é o de se apagar com a geração que eles iniciaram na literatura, no caso de Thibaudet “o contraste é tanto mais rude entre sua notoriedade no final de sua vida e o esquecimento em que ele caiu rapidamente”. (COMPAGNON, 2011, p. 274)

Assim, parece-nos imprescindível direcionar nossos olhares a esta importante figura das letras em que, ainda segundo Compagnon (2011), “crítico literário e crítico político foram, na verdade, inseparáveis, estabeleceram-se sobre os mesmos princípios de generosidade e de moderação e se revezavam naturalmente”, a este “liberal independente e impertinente”, que acreditava na literatura como uma estrada real” (p. 274), rota que nos conduziu à “floresta das letras” – e que propomos como caminho a ser experimentado pelo leitor –, campo onde floresce o encontro entre as artes.

### **Um forasteiro (feliz) na floresta das letras; um estranho (inconformado) no pombal das artes**

[...] Embora Valéry tenha observado que ninguém fora mais talentoso que Thibaudet “na arte de criar perspectivas em meio à enorme floresta das Letras”.<sup>1</sup> (LEYMARIE, 2006, p. 307, tradução nossa)

Antes de nos embrenharmos nas considerações de Thibaudet, é importante localizarmos o cinema do qual falamos e com o qual Thibaudet teve contato. Na primeira metade do século XIX, os avanços nas tentativas de fixação de imagens em suportes já indicavam o advento da fotografia, abrindo caminho para o surgimento de uma atitude revolucionária no mundo das artes e da indústria cultural: o pensamento cinematográfico. No final deste mesmo século, mais precisamente em 1895, Thibaudet testemunharia, aos 21 anos (idade em que estava começando sua carreira no campo das Letras), a invenção do cinematógrafo na França, o que permitiu diversas experiências na captação de imagens em movimento, principalmente

---

<sup>1</sup> No original: “[...] Bien que Valéry eût observé que personne n’avait été plus doué que Thibaudet ‘pour l’art de créer des perspectives dans l’énorme forêt des Lettres’”.



as conduzidas pelos irmãos Louis (1864-1948) e Auguste (1862-1954) Lumière, considerados por muitos, mais tarde, os pais do cinema.

Esta manifestação, inicialmente sem som e voltada ao registro, como se verifica no célebre exemplo de um dos primeiros curta-metragens da história do cinema, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Saída da fábrica Lumière em Lyon], feito no final do século XIX por Louis Lumière, passando pelas produções do ilusionista francês Georges Méliès (1861-1938), seria reprojeta para um novo cenário que se desenharia: a transição da narrativa muda para a falada.

Atento a essas rápidas mudanças, Thibaudet depositaria seu olhar crítico (e controverso) nesse processo do desenvolvimento cinematográfico. Em seu artigo “Cinéma et Littérature”, o crítico admite que tudo relacionado ao cinema acontece rapidamente. E, em suas últimas linhas dedicadas a esta arte, ele nos advertiria de que a hora do “cinema literário” ainda não havia chegado. (THIBAUDET, 2007b)

Entretanto, seria cedo demais para que este momento apregoado por Thibaudet surgisse? Sabemos que, naquela época, o cinema no mundo já passava pela revisão de diversos críticos e suas experimentações artísticas já encontravam campo fértil. De qualquer forma, veríamos, anos mais tarde, movimentos – como a *Nouvelle Vague* – que reclamariam uma incontestável mudança na tradição do cinema francês; ideias que guardam correspondências com aquilo que o crítico predizia, entre elas algumas reflexões do crítico de cinema, ator e diretor francês François Truffaut (1932-1984). A crítica de Truffaut recai sobre o cinema francês pós-Segunda Guerra Mundial. No seu artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em 1953 nos *Cahiers du Cinéma* (TRUFFAUT, 2005), conhecido como o manifesto que deu origem à *Nouvelle Vague*, vemos que suas críticas eram depositadas no cinema dominante da época e desenhavam a necessidade de um cinema autoral em contraponto ao comercial.

Nosso objetivo aqui não é ir além no que diz respeito às relações entre estas figuras – Thibaudet e Truffaut – da Terceira e Quarta Repúblicas Francesas. Mas logo de início salta-nos aos olhos a conexão entre as ideias de ambos os críticos. Entretanto, esta possível intersecção comprova-nos que, como nos indica Leymarie (2006), “certas obras do crítico – ou certos títulos – ainda ecoam nos ouvidos da contemporaneidade”<sup>2</sup> (p. 8, tradução

<sup>2</sup> No original: “Certains oeuvres du critique – ou certains titres – sonnent toujours à l’oreille du contemporain”.

nossa). Por hora, é importante indicar que a reflexão de Truffaut supracitada foi anunciada anos antes por Thibaudet que, naquele momento, já apontava como principal obstáculo ao desenvolvimento do cinema o sistema mercantil/comercial que regulava a indústria cinematográfica. Trata-se de uma visão, antes de tudo, política, o que não é de se estranhar, uma vez que, segundo Compagnon (2011, p. 271), Thibaudet foi “um dos melhores analistas da vida política dos anos de 1920 e 1930”.

### **Cinema sonoro: o som que cala**

No dia primeiro de fevereiro de 1936, Albert Thibaudet publica o artigo que, sob o título “Cinéma et Littérature”, apresenta uma evidente crítica ao advento do cinema sonoro. Nesse que é um de seus últimos textos, ele parece retomar a história desta arte de forma um tanto nostálgica, pois o cinema que aqui ele critica, antes (como veremos em “Homère au cinéma”), era motivo de fascínio.

Nesse sentido, Thibaudet indaga-se acerca da rapidez que é intrínseca ao cinema, quando comparado à temporalidade da leitura de uma obra literária, por exemplo. Por extensão, consideramos que tal reflexão possa ser aplicada a todas as artes que se servem da tecnologia, numerosas atualmente, o que faz que pouco chame a atenção a velocidade de recepção de filmes, vídeo-poemas e instalações que empregam elementos eletrônicos e digitais. Contudo, no momento em que Thibaudet elabora sua reflexão sobre o cinema, sua referência é a literatura – como continuou a ser por décadas. Diante disso, ele constata o quão difícil é chegar a conclusões na crítica cinematográfica, naquele momento, tão nova quanto essa arte, principalmente no que diz respeito a sua temporalidade própria:

Eu gostaria, neste momento, de fazer uma observação, ou até mesmo de colocar um ponto de interrogação, pois tudo, em matéria de cinema, passa tão rapidamente que não há no mundo algo de que se deva fugir tanto, e com igual rapidez, quanto de tudo o que se pareça com uma conclusão: concluire é fechar.<sup>3</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1584, tradução nossa)

---

<sup>3</sup> No original: “Et je voudrais à cette occasion faire une remarque, ou plutôt poser un point d’interrogation, car tout, en matière de cinéma, passe si rapidement qu’il n’y a pas de monde où l’on doit fuir autant, et avec une rapidité égale, tout ce qui ressemble à une conclusion: conclure c’est fermer”.

Assim, Thibaudet recorre àquele que foi considerado por muitos um dos maiores críticos literários franceses do século XIX, Sainte-Beuve (1804-1869), que deu por máxima à crítica algumas palavras do escritor francês Gabriel Sénac Meilhan (1736-1803): “Somos móveis e julgamos os seres móveis”.<sup>4</sup> (SAINTE-BEUVE, ANO *apud* THIBAUDET, 2007b, p. 1584, tradução nossa) E completa Thibaudet (2007b): “O que dirá, então, o crítico de cinema?”<sup>5</sup> (p. 1584, tradução nossa).

Praticando essa “crítica da mobilidade” que requer a temporalidade do cinema, o crítico se desloca para a literatura e escreve que, ao ler *L'enfant de la nuit* [Criança da noite] e um “determinado número de romances de jovens autores”, é possível ver “o que o cinema mudo pôde trazer de novo e de sadio à literatura”.<sup>6</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa) Por essa razão, segundo Thibaudet, a literatura oferece para o cinema “tônicas de movimento, de pitoresco dinâmico”.<sup>7</sup> O crítico afirma ainda que o teatro também entra nessa conversa, pois “sabemos como os hábitos do cinema permitiram ao teatro adensar, apurar, sustentar em uma pantomima o que antes teria exigido um diálogo”.<sup>8</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

Os exemplos da literatura servindo-se do cinema indicam, para Thibaudet, que há uma literatura sadiamente usuária do cinema. Podemos ver aqui uma ideia de retroalimentação e entendemos que Thibaudet enxerga essa simbiose entre as artes como algo proveitoso, até mesmo necessário. Contudo, o crítico lamenta:

Infelizmente, e sobretudo desde o cinema sonoro, tudo acontece como se a recíproca não fosse verdadeira, como se a literatura fosse mais ou menos contraindicada para o cinema, como se o cinema fosse governado por um *abhorret a litteris*.<sup>9</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

<sup>4</sup> No original: “Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles”.

<sup>5</sup> No original: “Que dira alors le critique de cinéma?”

<sup>6</sup> No original: “[...] ce que le cinéma muet a pu apporter normalement de nouveau et de sain à la littérature”.

<sup>7</sup> No original: “[...] remontes de mouvement, de pittoresque dynamique”.

<sup>8</sup> No original: “[...] on sait comme les habitudes du cinéma ont permis au théâtre de resserrer, de déblayer, de faire tenir dans une pantomime ce qui auparavant eût exigé un dialogue”.

<sup>9</sup> No original: “Malheureusement, et surtout depuis le cinéma sonore, tout s’est passé comme si la réciproque n’était pas vraie, comme si la littérature était plus ou moins contre-

Isto é, por algo muito diferente das letras. Esta inconsistência na relação com as letras, que se faz em via de mão única, é alvo da crítica de Thibaudet. Para ele, as possibilidades que o cinema trazia deveriam repercutir em uma troca com as artes. Mas as experiências iniciais parecem, para o crítico, ter causado uma ruptura, como vemos nas linhas que seguem:

A sonorização foi a passagem da pantomima para o teatro, isto é, de uma arte que não é literária para uma arte que é literária há mais de dois mil anos. O cinema sonoro deveria ter sido para o teatro o que o disco e o rádio foram para a música, o que a prensa foi para a Bíblia, ou seja, um trampolim para uma conquista. Ora, a experiência rapidamente mostrou as incompatibilidades e que só se sustentava na tela o que havia sido feito para a tela, pensado, se podemos dizer assim, para a única categoria da tela, e fora do teatro.<sup>10</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

Notamos aqui que o crítico vê a transição do cinema mudo para o falado como, idealmente, uma passagem para um novo patamar, uma transformação, como ocorreu com outras artes. Entretanto, Thibaudet compreende que, talvez com a chegada da palavra em som, ou melhor, com a captação dos diálogos dos atores (levando-se em conta as controvérsias a respeito da expressão “cinema mudo”, pois já eram utilizados músicas e ruídos nas películas assim definidas), o cinema não estaria ampliando as suas próprias possibilidades, ou as possibilidades do teatro, ficando limitado ao que se via nas telas.

Decerto ele compreende que a película sonora, ao trazer a possibilidade de desenvolvimento de uma nova roupagem para o teatro e sua literatura, acabou por construir uma hibridização artística que, levada a outros lugares por meio desse novo suporte, não obteve êxito. Neste caminho de insucesso (compreensível, quando se trata de experimentações, mas que não foi visto com bons olhos por Thibaudet), o crítico francês frisa que o

---

indiquée au cinéma, comme si le cinéma était gouverné par un *abhorret a litteris*”.

<sup>10</sup> No original: “La sonorisation, c’était le passage de la pantomime au théâtre, c’est-à-dire d’un art qui n’est pas littéraire à un art qui est littéraire depuis plus de deux mille ans. Le cinéma sonore aurait dû être au théâtre ce que le disque et la radio étaient à la musique, ce que l’imprimerie fut à la Bible, soit un tremplin pour une conquête. Or l’expérience montra vite les incompatibilités, et que cela seul tenait l’écran qui avait été fait pour l’écran, pensé, si l’on peut dire, sur la seule catégorie de l’écran, et en dehors du Théâtre”.

cinema sonoro acabou por se fechar em sua estrutura. E o que deveria servir como trampolim para novas conquistas, acabou por conduzir a uma cisão.

Thibaudet dá a entender que talvez o resultado fosse positivo se o cinema tivesse feito como o teatro, que concedeu a si mesmo sua literatura independente. Assim, o teatro, segundo a compreensão do crítico, “repugna o diálogo que não fora feito para o teatro, ou cuja beleza não é uma beleza cênica [...]”.<sup>11</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

A esse respeito, explica Jean-Louis Jeannelle (2014): “[...] Albert Thibaudet evoca a hipótese de uma ‘literatura autônoma’, nascida da grande tela, cujas regras de composição e apresentação seriam próprias dele (do cinema), assim como se fez para as peças de teatro”<sup>12</sup> (tradução nossa). Mas a infelicidade, para o crítico francês, é que a tela não é dada à literatura em tudo o que visa projetar. E, para ele, o cinema sonoro

[...] nasceu na crise do conceito de literatura, como diriam, sob o signo dessa crise, e aí se sente bem, recusa-se a sair. Sairá quando o “libreto” de um bom filme tiver um valor literário, como o “libreto” de uma boa peça. Por que isso não aconteceria? Talvez – quem dera! – pela mesma razão que faz que mesmo a ópera existindo por quase três séculos, a literatura não pôde preservar um único “libreto” de ópera.<sup>13</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

Essa ideia conduz o crítico a uma reflexão talvez lacunar, na qual observamos que o cinema sonoro é uma espécie de ópera visual, local em que a palavra ocupa um papel secundário, ao passo que o movimento das imagens tem o mesmo lugar de destaque da música (THIBAUDET, 2007b). Dessa forma, ele expõe que o libreto da ópera, ou seja, o texto da obra lírica,

---

<sup>11</sup> No original: “[...] répugne au dialogue qui n’a pas été fait pour le théâtre, ou dont la beauté n’est pas une beauté scénique”.

<sup>12</sup> No original: “Albert Thibaudet évoque l’hypothèse d’une “littérature autonome” née du grand écran, dont les règles de composition et de présentation lui seraient propres, ainsi que cela s’est fait pour l’édition des pièces de Théâtre”.

<sup>13</sup> No original: “L’écran sonore est né dans la crise du concept de littérature, et, comme on dirait, sous le signe de cette crise, et il s’en trouve bien, et il refuse d’en sortir. Il en sortira quand la ‘brochure’ d’un bon film aura une valeur littéraire, comme la ‘brochure’ d’une bonne pièce. Pourquoi cela n’arriverait-il pas? Peut-être, hélas! pour la même raison qui fait que l’opéra existant depuis bientôt trois siècles, la littérature n’a pas pu retenir une seule ‘brochure’ d’opéra”.

“é literariamente limitado pelas condições e pelo peso de uma matéria musical. Mas a arte do cinema é, de cima a baixo, esmagada por uma matéria muito mais pesada”.<sup>14</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa) E, conforme avançam seus argumentos, vemos que, para ele, diferentemente do cinema, outras artes não precisam mais do que um mínimo de material para que sejam realizadas:

A escultura, a pintura, a literatura, a dança, atingem seus ápices com um pouco de mármore, de tela, de papel, ou nada (a dançarina nua seria um tipo de zero absoluto). A arquitetura e a música precisam de uma colaboração mais considerável da matéria, da sociedade, do dinheiro, mas a adaptação é feita há séculos e os meios delas estão mais ou menos à disposição.<sup>15</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

Seguindo essa abstração, após indicar o papel secundário da palavra e a ausência de uma espécie de “valor literário” (sobre o qual ele não vai se aprofundar) na concepção das obras cinematográficas, vemos um Thibaudet em busca dos agentes causadores deste cinema sonoro que o desagrada. Nesse caminho, ele se lança a uma visão política, ao apontar o novo cinema como uma arte escravizada pela realidade concreta da indústria e do comércio. Para ele, sua obra é quase sempre feita para o grande público; depende de seu aplauso, de sua aprovação. Dessa forma, o meio cinematográfico assume um papel subserviente em relação ao mercado.

O texto mostra ainda que o cinema tem permanecido no mesmo ponto “em que se encontrariam a poesia e o romance se uma venda mínima de duzentos mil exemplares em um ano fosse indispensável, comercialmente, para a edição de um livro”.<sup>16</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

---

<sup>14</sup> No original: “[...] est géné littérairement par les conditions et le poids d’une matière musicale. Mais l’art du cinéma est, lui, du haut en bas, écrasé par une bien plus lourde matière”.

<sup>15</sup> No original: “La sculpture, la peinture, la littérature, la danse atteignent les sommets avec un peu de marbre, de toile, du papier, ou rien (la danseuse nue serait ici une matière de zéro absolu). L’architecture et la musique ont besoin d’une collaboration plus considérable de la matière, de la société, de l’argent, mais l’adaptation est faite depuis des siècles, et leurs moyens sont à peu près à pied d’oeuvre”.

<sup>16</sup> No original: “Le cinéma en reste au point où se trouveraient la poésie et le roman si une vente minima de deux cent mille exemplaires en un an était indispensable, commercialement, à l’édition d’un livre”.

Nesse caso, ironiza Thibaudet, *Fantômas*<sup>17</sup> substituiria *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Por que uma análise tão restritiva do cinema? Há, para ele, este fator preponderante: a questão comercial. Vemos aqui uma crítica direta à influência dos produtores, dos financiadores, dos patrocinadores culturais. Entretanto, em razão da proposta de nosso texto, não temos a intenção de ir além nesta discussão, tratando do impacto comercial da obra artística. Buscamos, sim, explicitar que essa visão comercial é um dado que sustenta as opiniões de Thibaudet acerca tanto da relação entre as artes quanto do desenvolvimento do cinema nesse cenário.

E, nesse sentido, como sugere o crítico, não existem apenas os obstáculos colocados pelo mercado, há também os de linguagem, de adequação ao meio para o qual se visa transpor a obra. Nesse diálogo cheio de idas e vindas, Thibaudet cita alguns exemplos de produções que obtiveram resultados diferentes quando levadas ao teatro e ao cinema. Assim, ele menciona – dentre outros – dois trabalhos do escritor francês Marcel Pagnol (1895-1974), apenas para ilustrar sua ideia e indicar que a linguagem cinematográfica se configurava como um campo movediço. Segundo Thibaudet (2007b), Pagnol “fez no teatro uma coisa inteligente e na tela uma coisa idiota, pois é preciso ao teatro um mínimo de inteligência e à tela um mínimo de idiotice”<sup>18</sup> (p. 1588, tradução nossa).

À parte sua crítica avinagrada, fruto também de sua visão política que enxerga uma relação de subserviência do cinema em relação ao mercado, o que ele busca enfatizar é que nem sempre o que é produzido para o teatro pode ser transposto para o cinema. Entretanto, para ele, o cinema não pode se fechar em si mesmo, como teria ocorrido constantemente, naquele momento, com o advento da película sonora. Para o crítico, era necessário se abrir, mas respeitar as idiosincrasias de cada produção artística.

---

<sup>17</sup> Segundo nota de rodapé do texto, na edição citada, trata-se do herói de uma série de livros de Pierre Souvestre e Marcel Allain, publicado todos os meses pela Casa Fayard, de fevereiro de 1911 a setembro de 1913. A série foi retomada por Allain, em 1926. (THIBAUDET, 2007b, p. 1586)

<sup>18</sup> No original: “[...] a fait au théâtre quelque chose d’intelligent, et à l’écran quelque chose de stupide, parce qu’il faut au théâtre un minimum d’intelligence et à l’écran un minimum de stupidité”.

Podemos afirmar que Thibaudet visualiza a criação cinematográfica como algo que deve ser conduzido com base numa reflexão de cunho eminentemente político, sem deixar de atentar para as diferenças entre as linguagens. Vemos um crítico inquieto com os rumos de um cinema que, por sua capacidade de atingir multidões, pode, para ele, se perder no caminho, esquecer a necessária fusão entre as artes, enveredando-se pelas rotas tortuosas do mercado e abandonando, assim, as trilhas indicadas pelo debate, as do diálogo interartes.

### **Cinema mudo: o silêncio que fala**

Quase oito anos antes de levar às páginas da *NRF* a crítica ao cinema sonoro, entendido por Albert Thibaudet como uma arte regida pelo capital, ele publica, no dia primeiro de março de 1928, um entusiasmado artigo sob o título “Homère au cinéma”, em que serão tratadas as potencialidades de uma tradução filmica<sup>19</sup> para a obra *Odisseia*, de Homero. O que principia suas cogitações é o crescente interesse, naquela época, em torno da ideia de uma possível tradução para a tela da obra *Iliada* – também do poeta épico supramencionado –, aprovada, segundo Thibaudet (2007b), por uma alta personalidade inglesa, “com a reserva de que ela não fosse feita pelos americanos”<sup>20</sup> (p. 1242, tradução nossa), o que irritou Los Angeles, ou melhor, Hollywood.

A ironia, tão presente nos escritos de Thibaudet, surge, assim, logo no início deste artigo, colocando mais uma vez em relevo sua análise política habitual, dessa vez direcionada ao cinema comercial americano. Mas, para além da visão crítica, já apontada nas linhas desta pesquisa, há nesse texto do crítico francês dois pontos que entendemos como fundamentais e sobre os quais trataremos nesta análise. O primeiro deles reside no pressuposto de que quando Thibaudet discorre sobre os valores da tradução do grego ali empregada, bem como sobre uma possível aplicação dessa tradução à tela do cinema, no que hoje chamaríamos de uma tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1995), ele esboça um pensamento cinematográfico, relativo

---

<sup>19</sup> Empregamos a expressão “tradução filmica” por uma questão de fidelidade ao pensamento de Thibaudet: em “Homère au cinéma” ele se refere aos filmes que têm por base uma obra literária como “traduções”. (Cf. THIBAUDET, 2007a, p. 1242)

<sup>20</sup> No original: “[...] sous la réserve qu’elle ne fût pas faite par les Américains”.



à transposição de uma obra literária para o cinema. Como seu ponto de partida é sempre a obra literária, Thibaudet aplica a mesma compreensão de passagem de um idioma para o outro – do grego para o francês – em suas reflexões acerca da passagem de uma obra literária para a tela do cinema.

Respeitando a relação de equivalência estabelecida por Thibaudet entre duas obras de idiomas diferentes e duas obras concebidas com linguagens diferentes – literária e cinematográfica –, acreditamos que a compreensão de Jakobson (1995) de “tradução intersemiótica” ou “transmutação” corresponda à do crítico francês. Este não problematiza a relação entre cinema e literatura diretamente do ponto de vista das questões levantadas por uma adaptação cinematográfica, sobre as quais teóricos mais modernos como os professores Linda Hutcheon, da Universidade de Toronto, e Robert Stam, da Universidade de Nova York, ambos com pesquisas direcionadas aos Estudos Comparados e à Teoria da Adaptação, se debruçam, especialmente nas obras *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, de Stam (2008), publicado pela primeira vez em 2004, e *A Theory of Adaptation* (2006), de Hutcheon.

Stam (2006), por exemplo, discute, em seu texto “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, como as adaptações no cinema de textos literários são vistas segundo um processo de perda, no qual o romance ocupa um lugar privilegiado. O teórico busca “desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário)”. (STAM, 2006, p. 20) Ora, temos aí algo que Thibaudet toca, de certa forma, em suas reflexões, ressaltando o valor (positivo) daquilo que ele chama de tradução fílmica, mas também ao discutir as adaptações de textos literários, com foco preciso na poesia épica ou epopeia para as telas, destacando experiências que obtiveram êxito ou fracassaram, mas sempre ressaltando o necessário diálogo entre diversos textos (original e traduzido), para então partir, em seguida, à enumeração de possibilidades que o cinema mudo ofereceria para a literatura, em especial à *Odisseia*, no que diz respeito à tradução desta obra do grego para o francês feita pelo diplomata Victor Bérard, como veremos.

O segundo aspecto que consideramos fundamental reside no fato de que seu artigo foi escrito quando o cinema mudo era o modelo vigente. Nesse contexto, as traduções de cânones literários, como os poemas épicos,

e a conseqüente reflexão que essa atitude instaura, talvez pudessem repercutir em possibilidades imagéticas, as quais – compreende o crítico – são apropriadas para o cinema. É neste sentido que Thibaudet discorre sobre o trabalho do tradutor e especialista da *Odisseia* Victor Bérard<sup>21</sup> (1864-1931), tecendo inúmeros elogios ao que ele chama de “prolegômenos geográficos” da obra. Aliás, parece que é justamente a “visão geográfica” que seduz Thibaudet, pois ele frisa que “o mérito, nem sempre reconhecido, da grande obra do Sr. Bérard é de, para além do poema escrito, sempre ter buscado as raízes, o frescor e a vida do não escrito, do não lido, do que é dito, ouvido e visto”.<sup>22</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1243, tradução nossa) O crítico busca enfatizar em seu texto que a *Odisseia* de Homero pode ser traduzida e, por conseguinte, levada a outros suportes, para além de uma necessidade meramente teatral, para além da rapsódia, tendo como guia nesta viagem interartística a noção geográfica de Bérard (segundo o crítico francês, há quarenta anos instalado na *Odisseia* de Homero) e, como veículo, o cinema.

Para Thibaudet, o trabalho “singular” e “comovente” de Bérard tirou de Homero um tema inesgotável, que nos parece ser justamente essa característica geográfica. Nesse caminho, ele disserta sobre o caráter rítmico da prosa na tradução de Bérard, muito apropriado “às necessidades do palco, da sala de espetáculos, do recital”.<sup>23</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1243, tradução nossa) Mais adiante, ele ainda afirma que dificilmente se vê no teatro o recitar de uma tradução em prosa de um poeta dramático. E declara ser “uma pena” que nenhuma experiência significativa de recitação rapsódica tenha sido levada a Paris, o que, para ele, poderia ser feito no palco do *Vieux-Colombier*, “filial dramática da NRF” (LEYMARIE, 2006, p. 100, tradução nossa), grupo teatral coordenado por seu conterrâneo e companheiro na NRF, Jacques Copeau (1879-1949).

De acordo com o crítico, esse talvez fosse o espaço mais apropriado, onde seria possível “um mediador entre a representação propriamente dita

---

<sup>21</sup> Victor Bérard foi um diplomata francês conhecido por sua tradução da *Odisseia* de Homero e por suas tentativas de reconstituição das viagens de Ulisses.

<sup>22</sup> No original: “[...] c’est d’avoir toujours, par-delà le poème écrit, cherché les racines, la fraîcheur et la vie du non écrit, du non lu, de ce qui est dit, écouté et vu”.

<sup>23</sup> No original: “[...] pour les nécessités de la scène, de la salle, de la récitation”.

de uma tragédia”<sup>24</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1243, tradução nossa) e a leitura particular de Copeau. Certamente ele cita este pedagogo teatral e sua **escola** por se tratar de um grupo experimental, bem como pelo interesse e respeito pelo texto que os dois compartilhavam. Pela reflexão que, talvez ele soubesse, lá teria lugar.

Mas Thibaudet aborda, neste ponto do texto, o teatro do “velho pombal” para indicar que, mesmo que as traduções da obra de Homero sejam geralmente conduzidas por uma necessidade teatral, em Bérard, ela se abre para outras manifestações artísticas, pois se faz “dominada pelas realidades geográficas”. O crítico ressalta o valor de uma “imaginação geográfica”, que ele entende como um dom autêntico e raro. Sem esta noção, diz, a geografia nada faria além de livros didáticos. E, podemos deduzir que, para ele, por meio dessa imaginação, ancorada na realidade da obra, dessa leitura é possível a construção de uma composição filmica.

Mas como se dá este trabalho de tradução realizado por Bérard, tão próximo do fazer cinematográfico e que acaba por fornecer material interessante à construção de uma película? Em seu texto, Thibaudet delinea alguns caminhos. Para ele, podemos ver na *Odisseia* uma transformação, engendrada por Homero, das instruções náuticas (ou geográficas) em poesia, ao passo que o tradutor Bérard as retira de dentro da poesia homérica, fazendo um movimento, podemos dizer, contrário. Nesse sentido, Thibaudet (2007a) recorre a figuras de linguagem, indicando que Homero converte “o graveto seco em árvore” e Bérard localiza o “graveto no princípio da árvore”<sup>25</sup> (p. 1244, tradução nossa).

Para o crítico, este é o trabalho do filólogo e do geógrafo (e, podemos dizer, da direção, do roteiro cinematográfico, da adaptação): um movimento criativo que vai deste graveto seco para a árvore, mas também, nesse caso, da jornada fenícia ao poema homérico.

Dessa forma, diz Thibaudet (2007a):

---

<sup>24</sup> No original: “[...] voir un intermédiaire entre la représentation proprement dite d’une tragédie”.

<sup>25</sup> No original: “Homère transforme des instructions nautiques en poésie, la baguette sèche en arbre dont la tête au ciel est voisine et dont les pieds touchent à l’empire des morts. Et M. Bérard retrouve les instructions nautiques sous la poésie, la baguette au principe de l’arbre”.

[...] a Odisseia publicada e traduzida pelo Sr. Bérard é somente uma passagem, um plano intermediário, ou um trampolim para essas duas *Odisseias* vivas: a *Odisseia* apresentada em um teatro, recitada por um rapsodo e a *Odisseia* vista pelos sítios mediterrâneos que teve diante dos olhos não Homero, navegador de roupão, mas os marinheiros fenícios cujos documentos náuticos ele possuía. No ponto de cruzamento dessas duas *Odisseias* há, ou poderia haver, um filme.<sup>26</sup> (p. 1244, tradução nossa, grifo do autor)

Enfim, para o crítico, é no ponto de cruzamento dessas duas *Odisseias* que existe ou pode existir um filme. Ou seja, no ponto de cruzamento entre geografia e epopeia, vida e literatura, lugar em que se situa a tradução de Bérard.

Nesse momento do texto, Thibaudet faz uma pausa, conduzindo sua análise para a segunda parte, em que se lança, de forma sugestiva, a uma crítica ao cinema americano, dando espaço àquela postura política que não se encontra separada do crítico de arte. Assim, ele indica que, para sua *Iliada*, Hollywood estaria, naquele momento, utilizando tecidos e dólares como elementos principais de concepção e construção de Troia. Para sublinhar um importante contraste, ele afirma, em seguida, que sua tradução filmica para a *Odisseia* – colocando-se aqui, talvez sem saber, no papel de um diretor de cinema –, seria conduzida a uma expedição aos “sítios mediterrâneos”, coordenada por um conselheiro homérico como Bérard; um conselheiro que nos parece se aproximar da figura de um roteirista.

Nesse contexto, sua *Odisseia* francesa teria como juiz o público. E Thibaudet parece ter a certeza de que sua hipotética obra cinematográfica sairia vitoriosa em relação às reconstituições dos americanos. O crítico assinala ainda que

---

<sup>26</sup> No original: “[...] *l’Odyssée* publiée et traduite par M. Bérard ne forme qu’un passage, un plan intermédiaire, ou un tremplin, pour ces deux *Odyssées* vivantes: *l’Odyssée* présentée sur un théâtre, dite par un rhapsode, et *l’Odyssée* suivie dans les sites méditerranéens qu’ont eus sous les yeux non pas Homère, navigateur en chambre, mais les marins phéniciens dont il possédait les documents nautiques”.

[...] ficaríamos surpresos em ver até que ponto esses poemas, escritos para recitais públicos, diante de uma multidão para quem é preciso grandes atitudes simples, e um desenvolvimento significativo e lento, prestam-se melhor do que os romances à arte muda, aos efeitos e ao estilo próprio da tela.<sup>27</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1245, tradução nossa)

Eis um homem intrigado pelo cinema mudo, mas que se entusiasma com as possibilidades imagéticas fornecidas pelas obras literárias. E interessado por uma arte em que enxerga, entretanto, a existência de uma divisão entre corpo e alma. Nesse sentido, ele admite que as atmosferas nos filmes possam ser recriadas por meio de reconstituições em estúdio, de objetos cenográficos e cenários, mas adverte, porém, que embora seja uma parte necessária às montagens, trata-se apenas do “corpo do filme”. A “alma” da película, empregando como exemplo ainda “sua” *Odisseia*, seria encontrada “nas paisagens marítimas, na vida mediterrânea da água, do rochedo, da luz, tão poderosamente associada à vida de Ulisses, marinheiro e ladino”.<sup>28</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1245, tradução nossa)

Fica evidente que, ressaltando os dados geográficos da epopeia de Homero em sua prosa rítmica, Bérard, aos olhos de Thibaudet, constrói ou fornece elementos para uma tradução muito apropriada à tela do cinema, às imagens sucessivas da película que, como os poemas épicos, também se destinam a grandes públicos.

Nesse ponto, o artigo cita o filme *Napoleão* (1927), do diretor Abel Gance (1889-1981), indicando que certas cenas dessa obra ilustram essa ideia de “alma” do filme. Certamente Thibaudet cita Gance não somente pelas imagens reais presentes em sua obra, mas por tratar de uma espécie de epopeia fílmica que narra a vida de Napoleão, característica que ele considera ser pertinente ao cinema. Além disso, o trabalho de Gance se encaixa numa ordem experimental; é um cinema que testa novas linguagens, o que acaba por nos fazer deduzir que a visão de Thibaudet sobre o fazer cinematográfico não se configura como algo cristalizado, até porque ele diz em sua crítica

---

<sup>27</sup> No original: “[...] on serait alors frappé de voir à quel point ces poèmes, écrits pour des récitaions publiques, devant une foule à qui il faut de grands partis simples, et un déroulement significatif et lent, se prêtent mieux que le roman à l’art muet, aux effets et au style propre de l’écran”.

<sup>28</sup> No original: “[...] dans ces paysages de mer, dans cette vie méditerranéenne de l’eau, du rocher, de la lumière, puissamment accordée à la vie d’Ulysse, le marin et le malin”.

que se existissem escolas cinematográficas, talvez a escola ganciana fosse aquela à qual ele vincularia sua ideia filmica para a *Odisseia*.

Esse texto, escrito em meio à transição do cinema mudo para o falado, demonstra o fascínio de um crítico pela narrativa do cinema, que seria, anos mais tarde, abafado pelo advento do cinema sonoro. É possível, assim, depreender, no confronto de seus dois artigos, que, para Thibaudet, o fator comercial subverte o valor artístico de um cinema que, antes, deveria ser entendido como um elemento de ligação, transformação e imbricação das artes. A esse respeito, escreve Thibaudet (2007a): “quanto mais o teatro é o teatro, mais o romance é o romance, menos eles se revelam aptos a fornecer matéria para a tela”.<sup>29</sup> (p. 1245, tradução nossa) Esta afirmação nos conduz a um pensamento plural, voltado à possibilidade de interação entre as artes. Muito provavelmente o que o crítico francês busca advertir é que existem peças teatrais e romances – dentre tantas manifestações artísticas – que se fecham em suas estruturas, assim como aqueles que se abrem a novas experiências. Nesse sentido, ele supõe o diálogo, a conversação entre as artes, como algo necessário para que se crie uma leitura plural. Seu ponto de intersecção seria a existência, entre a epopeia e o cinema, de uma simpatia natural, pois o cinema implica um elemento épico que é o movimento contínuo diante de uma multidão atenta.

Ainda sobre isso, ele afirma que existem epopeias filmáveis, como a *Odisseia*, e outras que não são apropriadas às telas, como a *Eneida*, de Virgílio. Esta última, por possuir, segundo Thibaudet, uma deficiência épica (de que ele não trata), ao passo que a primeira felizmente foi revisitada por Bérard, o qual demonstrou

um labor extraordinário para tirá-la da filologia e do escolar, para trazê-la à frente da recitação e do movimento, para oferecer fresco e vivo o mais antigo poema do Ocidente às artes que terá visto nascer nossa maravilhosa geração.<sup>30</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1246, tradução nossa)

<sup>29</sup> No original: “Plus le théâtre est le théâtre, plus le roman est le roman, et moins ils se révèlent aptes à fournir l’écran”.

<sup>30</sup> No original: “[...] un labeur extraordinaire pour la sortir de la philologie et du scolaire, pour la porter au-devant de la récitation et du mouvement, pour offrir tout frais et tout vif le plus vieux poème d’Occident aux arts qu’aura vu naître notre génération merveilleuse”.

Enfim, é possível ver nesta leitura do ato tradutório, apontada pelo crítico francês como instauradora de uma versão literária singular e comovente, possíveis elementos formadores de uma adaptação cinematográfica tão fresca e vívida quanto o texto de Bérard. E podemos detectar aqui um diálogo possível entre as artes, mas antes a tradução, também, como construção e manifestação artística. Ao imaginar a criação de um filme por meio da conversação entre obra original, obra teatral e obra traduzida, aliando geografia e epopeia, ele esboça um pensamento cinematográfico que privilegia a imagem dos espaços, em que residiria a “alma” da *Odisseia* em sua versão fílmica.

Mas se para Thibaudet o momento do cinema literário, em 1936, quando da publicação de “Cinéma et Littérature”, não havia chegado, o que seria necessário para que isso acontecesse? O que seria para ele este cinema literário? Talvez um cinema que compreenda a literatura, mas que vá além dela, sem, nesse caminho, subvertê-la? Estaria aí a conversação entre as artes, ou melhor, um resgate desta relação dialógica que remonta a tempos tão remotos? Como transpor os obstáculos? Seria possível? Escassas são as respostas, muitas são as aproximações e alguns caminhos ainda se desprendem da narrativa do crítico.

Segundo Thibaudet (2007b), apesar da “barreira entre as artes” existir, ela “não é rígida”<sup>31</sup> (p. 1585, tradução nossa). Qual, então, seria a matéria dessa barreira? Para ele, um dos principais elementos era um obstáculo material: “as exigências de um rendimento rápido e o sistema mercantil que rege a indústria cinematográfica”<sup>32</sup> (p. 1588, tradução nossa). Nesse sentido, Thibaudet entende que este “muro” parece ter sido erguido (ou reforçado), justamente na metade dos anos 1930, com o advento do cinema sonoro, quando, para ele, a literatura e o teatro passaram a ser entendidos como artes “contraindicadas” para as telas. O crítico estava diante de um afastamento, longe de uma fusão. Então, poderíamos entender como demais elementos desse bloqueio as especificidades das diferentes linguagens? Talvez, mas o que fundamentou este cenário, que Thibaudet entende como de distanciamentos, e o que mais o incomodava, era o descaso da arte cinematográfica para com a palavra. Entretanto, segundo o crítico,

---

<sup>31</sup> No original: “La barrière entre les arts n’est pas rigide, mais elle existe”.

<sup>32</sup> No original: “[...] les exigences d’un amortissement rapide, et le système mercantile qui régit l’industrie cinématographique”.

o cinema sonoro “nos conduz a uma nova era da arte”, mesmo que tenha nascido “na crise do conceito de literatura”.<sup>33</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

Sobre esta crise, podemos citar ainda Compagnon que, em sua aula inaugural no Collège de France, no dia 30 de novembro de 2006, sob o título de “Literatura para quê?”, indica, entre outras questões, que uma das concepções mais longevas de literatura foi abalada justamente no século XX. Para ele, há uma crise no conceito de literatura que se relaciona ao seu papel na sociedade. Nesse sentido, o autor nos fornece extensões que expandem nossa visão acerca do que o crítico literário francês nos apresenta, ao dizer que isso ocorre “por um lado, porque outras representações culturais como as imagens fixas e móveis impuseram-se ao lado da literatura e não foram julgadas menos admissíveis”. (COMPAGNON, 2009, p. 22)

Para Thibaudet, talvez em parte, o descaso do cinema para com a literatura venha desse questionamento de seu papel na sociedade de sua época. E, ao final de seu derradeiro artigo sobre o cinema, este crítico inconformado, mas feliz, diria ainda sobre o surgimento do momento, da hora deste enigmático cinema literário: “Esperemos que ela chegue”.<sup>34</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1589, tradução nossa) Thibaudet falece dois meses e meio após a publicação de sua crítica, no dia 16 de abril de 1936.

Em suas últimas palavras sobre o tema, o crítico sugere que o cinema de sua época ainda se encontrava enclausurado, tal qual uma “princesa aprisionada”, como uma escrava vigiada. Uma realidade que, para ser modificada, precisaria vencer os obstáculos, passar por um “dourado dragão”. Entretanto, o cinema seria libertado de seu cárcere anos mais tarde, também pelas mãos de outro francês: François Truffaut. Novamente, encontramos aqui uma convergência possível entre Thibaudet e Truffaut. Eis um núcleo plausível para o qual parecem convergir as ideias dos críticos franceses da Terceira e Quarta Repúblicas: o que Thibaudet entende como “cinema literário” talvez seja o que Truffaut chamará posteriormente de “cinema autoral”. E é sobre este aspecto que se debruçam as críticas deste último em relação às traduções filmicas dos roteiristas de sua geração: estes menosprezavam o cinema ao subestimá-lo.

---

<sup>33</sup> No original: “L'écran sonore est né dans la crise du concept de littérature”.

<sup>34</sup> No original: “Espérons qu'elle viendra”.



Algo que não vemos em Thibaudet, mesmo sendo ele um homem das Letras. Ele não subestima o cinema, a linguagem cinematográfica. Respeita as Letras, pois com elas comunga. Mas seu pensamento dialógico o conduz a um respeito também pelo cinema, mais precisamente àquilo que poderia surtir desta manifestação artística. Por isso sua crítica: entende que o cinema de sua época pecava muitas vezes por não levar às telas uma linguagem interessante, que pudesse estar à altura da linguagem das grandes obras literárias. O que existia, para ele, era uma literatura que não servia ao cinema, um romance que não era por ele utilizado de forma satisfatória e um teatro que igualmente não adentrava neste campo. Mas por quê? Porque, segundo Thibaudet, o cinema (ou grande parte da produção cinematográfica daquele momento) se fechou em suas estruturas, em sua linguagem e, assim, deixou de dialogar. Para ele, deduzimos, é com base nas conversações inteligentes, nas trocas entre as artes e nas lacunas presentes nas obras literárias, preenchidas da vida que se verifica além dos poemas, dos romances, que o fazer cinematográfico poderia chegar a uma película fresca, interessante. A compreensão de que a linguagem cinematográfica precisa combinar as letras, a encenação e a imagem conduz à ideia de casamento entre a literatura, o teatro e o cinema, e mais: indica-nos meios de entender o papel da literatura nesse contexto, além do ato tradutório como algo que pode ser considerado nos processos de adaptação para o cinema.

Parece-nos que Thibaudet vê isso ou supõe essa fusão que culminaria no chamado por ele de “cinema literário”; talvez um cinema vivo. Por esse motivo, entendemos que, quando o crítico fala deste cinema que parecia, no início deste estudo, algo enigmático, na verdade ele se refere a uma linguagem cinematográfica, a uma linguagem voltada para o cinema, que se sirva, evidentemente, da literatura e do teatro, mas que seja uma via de mão dupla.

## Considerações finais

A crítica é um movimento que faz os homens refletirem sobre seus limites, que os acossa como a mutuca; a crítica é a fê na mobilidade do espírito.<sup>35</sup> (THIBAUDET, ANO *apud* LEYMARIE, 2006, p. 148, tradução nossa)

---

<sup>35</sup> No original: “La critique est un mouvement qui fait réfléchir les hommes sur leurs limites, qui les harcèle comme le taon; la critique, c’est la foi en la mobilité de l’esprit”.

O espírito de Thibaudet era livre. O moscardo da liberdade o mordeu muito cedo, desde quando começou a ensaiar suas primeiras críticas. Não era moderno, mas sim antimoderno, como vimos com Compagnon. Como diria Valéry (ANO *apud* COMPAGNON, 2011), “o moderno se contenta com pouco” (p. 11). Thibaudet não era afeito a comedimentos, nem em relação a vinhos e *foie gras*, nem em matéria de crítica. O prazer para ele era algo preponderante; prazer na vida, prazer que se desprende do seu fazer. Diria: “o prazer do leitor torna-se rapidamente um dever do crítico como os prazeres da lua de mel tornam-se o dever conjugal”. (THIBAUDET, ANO *apud* COMPAGNON, 2011, p. 276)

As comparações eram um dado de seu trabalho; “tinha tornado famosas todo tipo de analogias emprestadas ao vinho e à vinha” e possuía “tendência a substituir a argumentação pela valorização de semelhanças”. (BLANCHOT, ANO *apud* COMPAGNON, 2011, p. 276) Tinha alma de artista. Demonstrava adoração por profusões, alusões, aproximações. Talvez fosse por isso que o cinema despertava nele grande interesse: uma arte capaz de convocar outras artes e saberes diferentes num único movimento.

A morte de Thibaudet se deu em 1936. Infelizmente em um período no qual o cinema – e toda sua potencialidade – estava, por ele, desacreditado. Segundo Leymarie, no final de sua vida, o crítico

[...] nota que “o cinema falado, apesar dos seus imensos recursos materiais, ou por causa deles, não tem conseguido mais do que degradar literalmente tudo o que ele toca. Ele tem, sem dúvidas, um futuro literário. Mas não tem, em 1936, mais que um presente anti-literário”.<sup>36</sup> (LEYMARIE, 2006, p. 155, tradução nossa)

Albert Thibaudet não era um homem do cinema; era um profissional das Letras. Então, qual a razão de termos convergido o foco deste estudo em seus poucos escritos acerca dessa arte? A resposta pode ser encontrada na ideia que nomeia este estudo: as conversações thibaudeanas; os diálogos e as reflexões que nascem da produção desse crítico e que são para nós

<sup>36</sup> No original: “À la fin de sa vie, il note encore que ‘le cinéma parlant, malgré ses immenses ressources matérielles, ou à cause d’elles, n’a réussi jusqu’ici qu’à dégrader littéralement tout ce qu’il a touché. Il a sans doute un avenir littéraire. Il n’a en 1936 qu’un présent anti-littéraire”.

importantes registros de uma época, válidos mais do que nunca na atualidade das reflexões sobre as relações entre as artes.

Além disso, temos a intenção de lançar luz à produção desse crítico, extensa e rica, ou seja, atuar na revalorização da obra de Thibaudet, visto por Jacques Copeau – homem do teatro –, como um “espírito de mil facetas”.<sup>37</sup> Paul Valéry – homem da literatura, da poesia – não sabia distinguir qual dessas facetas era a mais surpreendente: “a erudição ou a imaginação de ideias, ambas nele prodigiosas”.<sup>38</sup> Sua obra também era louvada pelo filósofo Henri Bergson, que a descreveu como “única no gênero, intuitiva tanto quanto inteligente, criativa tanto quanto informativa, síntese viva dos conhecimentos mais variados, de onde jorram pensamentos”.<sup>39</sup> (LEYMARIE, 2006, p. 7, tradução nossa)

Nesse sentido, a contemporaneidade de seu pensamento não é atestada somente pelas palavras de seus admiradores, oriundos das artes e dos saberes. A atualidade de sua produção está no seu caráter interdisciplinar, na relação, conexão e fluxo de ideias sobre as artes.

Podemos atestar que este crítico crê na mutabilidade do pensamento e do entendimento do artista e, por que não, na cinesia do próprio fazer crítico. Thibaudet tinha seus olhos não só focados no presente; ele fitava o futuro e, por meio dessa atitude, suscitou – e ainda suscita – com seus escritos, reflexões atuais sobre os diálogos notadamente entre o cinema, a literatura e tão mais artes e saberes que forem integrados na conversa.

Por isso, ao revisitarmos parte de sua produção, foi-nos permitido também reconstituir seu pensamento sobre o cinema e a literatura, ou seja, a imagem daquele homem que era, conforme retratado no início deste estudo, um crítico feliz. E, após brevemente apresentado nestas linhas, Thibaudet é finalmente reconstruído, em nossa imaginação, como um personagem cinematográfico que, sentado diante de sua mesa de trabalho, fita aquela mosca impertinente que ele logo libertará (a crítica) e reflete sobre sua

---

<sup>37</sup> No original: “[...] esprit à mille facetes”.

<sup>38</sup> No original: “[...] de l’érudition ou de l’imagination des idées, toutes deux prodigieuses chez lui”.

<sup>39</sup> No original: “[...] une oeuvre unique en son genre, intuitive autant qu’intelligente, créatrice autant qu’informatrice, synthèse vivante des connaissances les plus variées, jaillissement de pensées”.

criação. Manifesta-se e se desfaz, tal como nos descreve Compagnon (2011, p. 304):

a aparência de camponês e o sotaque borgonhês que Thibaudet cultivou, seu entusiasmo à mesa, o calor de sua conversa e a vivacidade de sua crítica experimentamos com nostalgia, como lembranças de um mundo que desapareceu pouco depois dele.

Um mundo e um homem que podemos rememorar sempre que acessarmos, por meio de uma livre conversação, sua obra, relendo-a e analisando-a para, imediatamente depois, sentirmos o frescor que dela se desprende, porque fundamentada sobre o movimento do diálogo, da troca de ideias e dos intercâmbios entre a literatura e as artes, notadamente o cinema.

## Agradecimentos

Agradecemos ao CNPq pela concessão de bolsa a um dos autores da pesquisa de que este artigo é resultado.

## Referências

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes.* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JEANNELLE, J.-L. Pour une histoire du cinéma au négatif. *Acta Fabula*, Paris, v. 15, n. 9, 2014.

LEYMARIE, M. *Albert Thibaudet, "l'outsider du dedans"*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THIBAUDET, A. Homère au cinéma. In: COMPAGNON, A.; PRADEAU, C. (Org.). *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 2007a. p. 1242-1246.

THIBAUDET, A. Littérature et cinéma. In: COMPAGNON, A.; PRADEAU, C. (Org.). *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 2007b. p. 1584-1589.

TRUFFAUT, F. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 257-276.



## The Concept ‘Transmediality’, and an Example: Repetition across Arts/Media<sup>1</sup>

### *O conceito de “Transmidialidade” e um exemplo: Repetição através das Artes/Mídias*

Werner Wolf

Universität Graz, Graz (University of Graz), Styria/Áustria

werner.wolf@uni-graz.at

<https://orcid.org/0000-0003-2071-4847>

**Abstract:** Transmediality refers to the potential of concepts to ‘travel’ across arts or media and is thus related to intermediality, although not all scholars consider it a variant of intermediality. This essay argues that it makes sense to do so. Some of the benefits of this classification will be illustrated with respect to repetition in literature and music. Transmedial comparisons often show that some media or media-specific genres can realize a transmedial phenomenon better than others. This is also the case with repetition. It will be pointed out that, owing to the incompatibility between narrativity and large-scale, merely form-motivated repetition, such repetition is more frequent in tendentially non-narrative media or genres. It will moreover be argued that the tendency towards, or avoidance of, large-scale, form-motivated repetition can contribute to indicating the extent to which a given medium or genre has narrative potential. Besides being a contribution to inter- or transmediality studies, the essay is thus also relevant to narratology.

**Keywords:** Transmediality; intermediality; narratology; repetition; literature; music.

**Resumo:** Embora nem todos os estudiosos considerem a transmidialidade uma variante da intermidialidade, este texto defende que este conceito refere-se ao potencial dos que “viajam” através das artes e mídias, sendo, portanto, relacionado à intermidialidade. Alguns benefícios dessa classificação serão ilustrados com respeito à repetição em literatura e música. As comparações transmidiáticas sempre mostraram que algumas mídias ou gêneros específicos de mídia podem realizar o fenômeno transmidial melhor do que outros, o que também é o caso da repetição. Aponta-se que, devido à incompatibilidade entre a

---

<sup>1</sup> Revised version of an online talk given on May 5, 2021 in a session of the Seminários interartes e intermedia, Universidade de Lisboa, Centre for Comparative Studies. My thanks are due to Thomas Rauth and Jutta Klobasek-Ladler for their help with the manuscript.

narratividade e a repetição *large-scale* motivada meramente pela forma, a última é mais frequente em mídias ou gêneros tendenciosamente não narrativos e que a tendência para tal repetição ou sua evasão podem indicar o potencial narrativo de uma certa mídia ou gênero. Além de ser uma contribuição para os estudos inter ou transmidiáticos, o ensaio é também relevante para a narratologia.

**Palavras-chave:** transmidialidade; intermidialidade; narratologia; repetição; literatura; música.

### **Introduction: ‘Transmediality’ and ‘Intermediality’, and the Problem of Mapping a Scholarly Field**

When a new or allegedly new scholarly field comes into focus, one of the first activities is to define it, that is, to describe its extension and borders; another initial concern is to try and to assess its internal structure. Both concerns amount to a mapping of the field. As with geographical ‘new-found lands’, such mapping is, however, frequently far from being an uncontroversial activity. This also applies to intermediality studies in the wake of what I have termed the ‘intermedial turn’ (WOLF, 2008-2018b, p. 127). Various typologies and specific forms alongside a plurality of terminologies have been proposed (cf. RAJEWSKY, 2002; ENGLUND, 2010; WOLF, 1998-2013; JENKINS, 2006/2008; WOLF, 2008-2018b). In this babel, I will refrain from adding yet more terms and types but would like to highlight one detail of a well-known and well-established typology and terminology. More precisely, I propose to focus on one concept that essentially involves more than one medium and is, to that extent, intermediality-related, namely transmediality. This is a concept that, as I will show, has also particular relevance for the institution which first occasioned the present essay, namely the Centre for Comparative Studies of Lisbon University<sup>2</sup>.

Transmediality has been well described by Irina Rajewsky (cf. 2002, p. 206), and I myself have taken over her term and description in my research. Yet while she considers it a form “closely related” to intermediality (RAJEWSKY, 2013, p. 22) but outside the genuinely intermedial sphere, I consider it being integrable into the field of intermediality.

---

<sup>2</sup> See above, note 1.

In the first part of the ensuing paper, after defining the concept transmediality, I will show why it makes sense to consider it a variant of intermediality and what place it occupies in a typology of synchronic intermedial forms which I have repeatedly published elsewhere (WOLF, 2008-2018b). However, the main part of the present essay will concentrate, by way of illustration, on a particularly frequent transmedial phenomenon, namely repetition. After a short overview of its general relevance I will point out one particular benefit of a transmedial perspective on repetition. It reveals itself when one aligns repetition with another transmedial phenomenon: narrativity. In particular, my hypothesis is here that a tendency towards large-scale, form-motivated repetition in a given work of a specific medium or genre is indicative of its poor narrative potential, and the same holds true for genres and media in general. Besides being mainly a contribution to inter- or transmediality studies, this paper is thus also relevant to narratology. It derives in part from a recent publication of mine on the relationship between lyric poetry and narrativity (WOLF, 2020) and is also part of larger work in progress.

### **Transmediality: the Concept, its Advantages, and its Contested Relationship to Intermediality**

To begin with, a definition of the concept ‘transmediality’ as used in this essay is in order (there are others, with which I will not be concerned here [cf. RAJEWSKY, 2013, pp.18-19; MEYER et al., 2006; Freeman; GAMBARATO, 2018])). The term ‘transmediality’, in the sense employed here, was originally used in intermediality theory by Rajewsky (cf. 2002, p. 206). Transmediality is a quality of phenomena that appear in more than one medium without being, or being viewed as, specific to, or having an origin in, any of them. It is thus a notion designed for media comparison and refers to the quality of ‘travelling concepts’ which allows them to be realized in several arts, media or media-specific genres. By way of examples one may point out the following: there is, for instance, a whole research field dedicated to the transmediality of narrativity. In this context, the question has also been debated to what extent single pictures or works of instrumental music can be narrative (cf. WOLF, 2018: Part Three, with further bibliographical references).



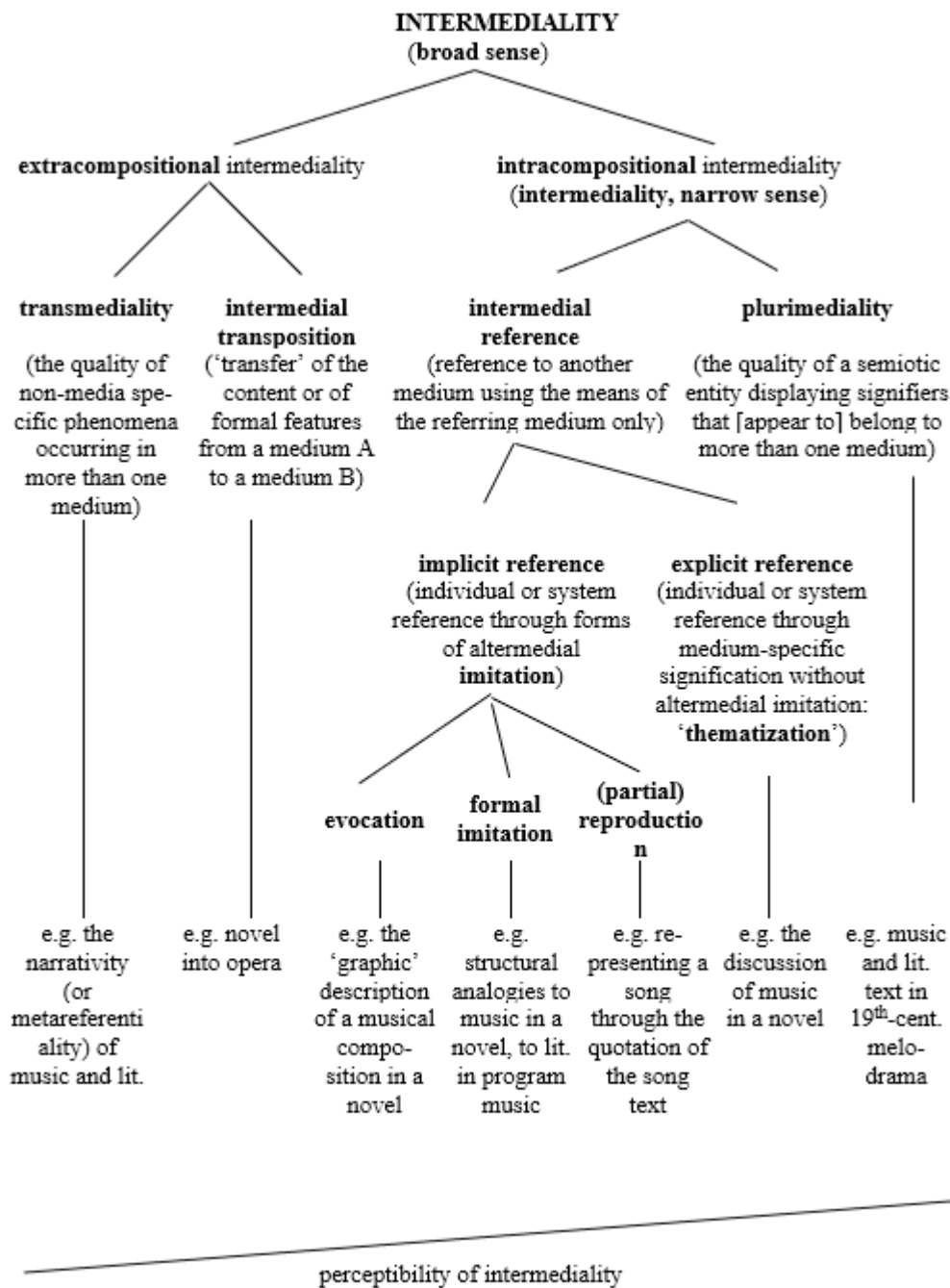
As for ‘intermediality’, I use it, in a broad sense, as a flexible term that applies to any phenomenon involving more than one medium (or rather what conventionally is considered a medium)<sup>3</sup> (WOLF, 2002-2018, p. 39). As for the relationship of ‘transmediality’ to ‘intermediality’ in this sense, in my view, transmediality is, as already mentioned, a form of intermediality within a systematic typology of its synchronic variants. More precisely, in this typology, it is a subform of what I call ‘extracompositional’ intermediality. The term ‘extracompositional’ refers to a quasi-peripheral region of intermedial forms and indicates that intermediality is here not necessarily apparent within a given work or artefact, a condition which would define the ‘intracompositional’ core of intermediality. Rather, extracompositional intermediality is predominantly an effect of a scholarly perspective when it comes to relating a given work or artefact to other media or altermedial artefacts.

For the sake of viewing the place of transmediality more clearly in my typological system, here is my complete typology of synchronic intermedial forms (Figure 1):

---

<sup>3</sup> Following Marie-Laure Ryan’s lucid discussion, in which she includes technical, semiotic and cultural aspects of the term ‘medium’ as used in intermediality studies (see Ryan, 2005, pp. 288-290), I conceive of a medium as follows: it is a means of communication that is conventionally perceived as distinct and used as such in cultural practice; it is thus specified by cultural conventions but also by particular technical or institutional channels (or one channel) and the use of one or more semiotic systems in the public transmission of content that includes, but is not restricted to, referential ‘messages’. Generally, media “make[...] a difference as to what kind of [...] content can be evoked [...], how these contents are presented [...], and how they are experienced [...]” (Ryan, 2005, p. 290). Medium in this sense encompasses the traditional arts (including literature as verbal art) as well as more recent means of representation or communication such as photography, film and the digital media.

Figure 1 - Typology of intermedial forms illustrated with musico-literary examples. (cf. WOLF, 2008-2018b, p. 143)



To a large extent, Rajewsky has a similar typology – in fact, I took over some forms from her typology, which she first published in 2002, but, as already adumbrated, she does not consider transmediality a part of intermediality. She has two main arguments for this:

- (a) The existence of a transmedial phenomenon within a given artefact does not relate it in any way to other media, nor does it show altermedial traces; in other words: transmediality does not involve “intermedial relations” (RAJEWSKY, 2013, p. 23) but is the effect of another perspective: one that focusses on media-comparison rather than on media-relations.
- (b) Her second argument is that intermedial forms such as plurimediality, intermedial transposition and reference are in themselves “transmedially observable phenomena” (RAJEWSKY, 2013, p. 23), which creates a problem within the typology.

All of this is true, and I think one could live in a scholarly field which opposes *two* perspectives, namely both inter- and transmediality, to a monomedial view of the arts and media. There are, however counter arguments:

Ad b) Concerning Rajewsky’s second argument, one may point out that the cross-applicability of one sub-category to another may also hold true of intermedial transposition (which Rajewsky does consider a form of intermediality): intermedial transposition may involve some kind of intermedial reference to the source-medium (another form which Rajewsky also considers a variant of intermediality) and is in itself applicable across media and thus also transmedial. Moreover, the logical validity of the individual categories can best be seen when one disregards cross-relationships in favour of the possibility of their occurrence in ‘pure’, unalloyed form: for plurimediality, this may be seen, e.g., in the possibility of its occurrence in a song in which music and text do not refer to each other and which also does not derive from an altermedial artefact. For transmediality such ‘pure’ form would apply to all phenomena and concepts *outside* the three other intermedial forms in Figure 1.

Ad a) As for Rajewsky’s first argument, if one adopts a strict text- or artefact-centred perspective without considering contexts, her ‘orthodox’ view

harping on discernible intermedial relationships runs into some difficulties: for the other ‘extracompositional’ form, namely intermedial transposition (which, as mentioned, is for Rajewsky a genuine intermedial variant), does not necessarily show altermedial traces in the artefact under consideration either. A film based on a novel, for anyone not familiar with said novel, may appear to present one filmic medium only and be to this extent a totally mono-medial artefact. Indeed, the altermedial source may in such cases often exist only in the comparative eye of the beholder and is thus the effect of a perspective rather than a discernible feature of the artefact under discussion. This also applies to transmediality: the transmediality of, let us say, narrativity, only comes into focus from a media-comparative perspective.

However, if one considers the transmedial phenomenon itself, e.g. narrativity, its potential to be realized in other media is, so to speak, a quality of the phenomenon itself, which does create relationships to other media. It thus fulfils the prime condition of intermediality, namely to designate phenomena which involve more than one medium.

The close relationship of transmediality to intermediality reveals itself also from the fact that it was first formulated within Rajewsky’s seminal book on *intermediality*. In addition, the history of intermediality studies points in the same direction, for these studies derive to a large extent from departments of comparative literature (as in Indiana University, Bloomington, where, for instance, Ulrich Weisstein and Steven Paul Scher, pioneers in the field of literature/art and music studies, taught); and the comparative perspective favoured by transmediality is also present in the predecessor of intermediality studies, namely comparative arts. Indeed, the early pioneering studies from G. E. Lessing’s *Laokoon* to Oscar Walzel’s 1917 book *Wechselseitige Erhellung der Künste* (‘mutual illumination of the arts’) all sport media-comparisons. One may even say that intermediality studies are born from a media-comparative perspective and that thus, from a historical perspective, it would be strange to exclude the eminently media-comparative category of transmediality from them.

Be that as it may, whether inside intermediality or outside, transmediality is closely related to intermediality, and from the point of view of enhancing the relevance of intermediality studies, it would be an asset to have it ‘in the boat’, all the more so as both concepts are opposed to a mono-medial perspective, and opposing one concept to another one

would heuristically, pragmatically and perhaps also ‘politically’ be more efficient than a ternary structure. The perhaps main heuristic gain derived from considering transmediality a part of intermediality and thus viewing both concepts as forming a unit is the fact that both fulfil one particularly important function and highlight something which has all too often been neglected in a scholarly world where disciplines create barriers and blind spots, namely media-specificities: in fact being aware of them is a precondition of discussing intermedial transposition as much as intermedial reference, plurimediality or transmedial phenomena, whose occurrence is always dependent on individual media (cf. RAJEWSKY, 2013, p. 29).

Leaving the typological quarrel aside I would now like to focus on the heuristic and pragmatic advantages of transmediality. They become especially clear when one considers the perspectives and noteworthy results which a transmedial project has elicited, for instance in parts of the book series *Studies in Intermediality (SIM)*. So far, if some modicum of self-advertisement is permitted, the following transmedial phenomena have been investigated across media and arts by myself and others:

- Framing (WOLF/BERNHART, eds. 2006)
- Description (WOLF/BERNHART, eds. 2007)
- Metareference<sup>4</sup> (WOLF et al., eds. 2009)
- Aesthetic illusion or immersion (WOLF et al., eds. 2013)
- Absence, i.e. lacunae or silences on the formal level (WOLF et al., eds. 2019)

Some of these projects have also been pursued with an eye to a specific tandem, that is, musico-literary perspective in the book series *Word and Music Series (WMS)*:

---

<sup>4</sup> I consider ‘metareference’ (cf. the introduction to WOLF, ed. 2009) a hypernym of all possible forms of ‘metaization’ across the arts and media. A particularly intriguing question in this context is whether instrumental music can be metareferential, in other words, whether there is such a thing as instrumental meta-music (which I believe does exist; see WOLF, 2007-2018, 2010-2018).

- Self-reference (related to the above-mentioned study on metareference) (BERNHART/WOLF, eds. 2010)
- Silence and absence (WOLF/BERNHART, eds. 2016)

Generally speaking, and as can be seen from, among other things, the aforementioned research, a transmedial perspective may shed light on what has been pointed out above: namely the capabilities and restrictions of individual media in realizing given general phenomena. And to this extent such a perspective is privileged in illuminating typical media-specificities from a synchronic, systematic point of view. Transmediality may, however, also be used for cultural-historical studies, when it comes, for instance, to highlighting the similarities across media in promoting 18<sup>th</sup>-century sensibility or what I have termed the 20<sup>th</sup>-century metareferential turn (cf. WOLF, ed. 2011).

In the context of Word and Music studies and a systematic perspective on phenomena of general importance across media and arts, I am currently pursuing another transmedial avenue, which I will use as an example in the second part of the present paper, namely forms and functions of repetition across media.

### **Repetition as a transmedial phenomenon: general manifestations, relevance and forms across media, and its relationship to narrativity (exemplified with literature and music)**

The high relevance of repetition needs hardly to be belaboured. It occurs in nature – e.g. in the orbit of planets, the recurrence of the seasons, in our heartbeats – as frequently as in the media and arts. One may think, for a start, of architecture. Here, for example, the use of repeated structural modules can be traced from classical Roman architecture (e.g. aqueducts) and the repeated sections of Gothic cross vaults and interior facades to the often monotonous modularity of today’s international style. As for music, repetition looms large in recurring themes, motives, rhythms, or even in the ‘verbatim’ recurrence of whole sections within a musical composition (“da capo al fine”). In literature, repetition or at least similarities are, for instance, present in recurring themes, in the metre and rhymes of poems or in *mise en abyme*-structures across genres.

Generally, repetition comes in a variety of forms which one can classify in the following ways (note that all of the following oppositions mark extremes in a continuum):

- according to place of occurrence: *intracompositional* vs. *extracompositional* (e.g. the repetition of the same Gothic modules within a cathedral and across cathedrals of the same age); moreover, still in the field of place of occurrence: *deep structure* vs. *surface structure* with intermediate levels (i.e. this, for instance, concerns the question as to whether some basic configurations of buildings reoccur across monasteries or whether surface similarities or identities occur in one and the same building);
- according to degrees in intensity: *exact repetition* to *vague similarities*, alongside special forms such as contrast, ordered series, symmetry;
- according to degrees in extension: *small* to *large scale*;
- according to motivation: *form-related* vs. *content-related* motivation;
- according to expectability and hence functional relevance and meaningfulness: *automatized* vs. *de-automatized* (cf. WOLF, 2014-2018).

As it is impossible to pursue all of these variants from a transmedial perspective in the present context, restrictions are in order. This is why, in the following, I will concentrate on an occurrence of repetition in the arts of literature and music only; moreover, as far as intensity is concerned, on repetitions ranging from exact identity to minor variations (that is, for the sake of easy discernibility, on relatively high degrees of intensity); in addition, on intracompositional manifestations on a relatively high to intermediate level (to be able to include variations), and, as for extension, I will concentrate on large-scale repetition for reasons that will become apparent; finally, as for expectability, de-automatized repetition with consequently a relatively high degree of functionality and meaningfulness will be in focus. With respect to the opposition form- vs. content-related motivation of repetitions both will be of relevance in the context of media-specificities, as will become apparent below.

A typical result of transmedial comparisons is that some media or genres can realize the transmedial phenomenon under discussion better than others. This is also the case with repetition, as we will see. Moreover, transmedial phenomena rarely occur in isolation in one and the same artefact but – depending on what is in focus – almost always in combination with each other. In many cases, such combination is unproblematic as in the co-occurrence of framing with narrative, of narrative and description, and of metareference and description. However, in some cases there are also tensions, for example when the transmedial feature of aesthetic illusion or immersion meets certain kinds of metareference within the same work.

In this context, the question as to what extent repetition and narrative can enter into a symbiosis is of special interest, since repetition is a ubiquitous phenomenon, and the same has been claimed about narrativity (in the slogan “narratives are everywhere”<sup>5</sup>). This indeed begs the question: can both occur in the same artefact?

I may be permitted to draw attention again to the hypothesis formulated in the introduction to the present quasi-peripheral: namely that there exists a tension between narrativity and large-scale repetition and that consequently both transmedial phenomena cannot occur with the same intensity in one and the same artefact. But why select narrativity and repetition of all possible transmedial phenomena in the first place? Besides the afore-mentioned claim of their tandem ubiquitousness, there is a reason with respect to current narratological debates in two fields about which I have reservations: so-called musical narratology (cf. WOLF 2018: Section Three), and narratology applied to lyric poetry (cf. HÜHN, 2005 and, as a critical position, WOLF, 2020). As narrativity is, like repetition, gradable, I propose to concentrate for clarity’s sake on high degrees of both transmedial phenomena in one and the same artefact (if one includes small-scale repetitions, e.g. of musical phrases and individual words, this would not yield significant results).

Let me start with music, more precisely classical instrumental music. It is full of large-scale repetitions. One may only think of Baroque *da-capo* arias, of theme and variations, of the ternary lied form ABA often used

---

<sup>5</sup> This phrase was coined by Michael TOOLAN (1988, p. xii) and was repeated in the blurb of a recent volume on *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (ed. JAN-NOËL THON, 2016).



in the second movement of classical symphonies and last, but not least, of sonata form with its compulsory components that can also be aligned to an underlying ABA form: an optional introduction; (A) a compulsory exposition, which in the classical form is repeated (AA) and then followed by a development (B), which in turn, before an again optional coda, leads to the recapitulation (A\*), which in itself is partly a verbatim repetition of the exposition and partly a variation<sup>6</sup>. Now, none of these forms or genres is highly narrative, and in all cases repetition is form-motivated and does not derive from some narrative content (indeed in much of instrumental music content *is* form). Even sonata form, in which the development in particular could be likened to some degree of narrative conflict among themes regarded as characters, loses such narrativity owing to the verbatim repetition of the exposition and its occurrence with the slight variation in the recapitulation mentioned above.

Why does large-scale repetition exclude strong narrativity? After all, stories, in whatever medium they occur (be it film, comics, novels or opera), are typically based on the repeated appearance of the same characters (they indeed require this content-“motivated repetition”, as I once termed it [WOLF, 2008-2018b, p. 486], for their intelligibility), they moreover can show similar to identical settings<sup>7</sup> and may contain similar episodes (or, in opera and film music, recurring leitmotifs). Yet they do not typically repeat the same episode (including settings, characters and action/happenings) down to minute details (experimental films<sup>8</sup> and *da-capo*-arias as parts of the narratives of pre-Wagnerian opera being to some extent exceptions<sup>9</sup>).

<sup>6</sup> Notably in the convention that in compositions in major tonalities the second theme, which occurred in the dominant in the exposition, now loses this tonal tension by being ‘reduced’ to the tonic (in a similar way, in minor tonalities, the second theme changes from the parallel major tonality to the main minor one).

<sup>7</sup> In TV serial films, this has become a staple functioning as a reminder of certain spatial settings (for instance, in the German TV series *Der Bergdoktor* (‘The Mountain Doc’), this refers to the identical descriptive shots of Austrian mountain scenery taken from above, or, in the U.S Series *Castle*, the shot identifying the eponymous hero’s New York house, cf. also Dragan, 2020, p. 26).

<sup>8</sup> Cf. Dragan’s illuminating discussion of “single-shot repetition as cinematic metareference” (2020, title)

<sup>9</sup> *Da-capo* arias were, however, already criticized in the 18<sup>th</sup> century owing to the improbability that emotions return to the same initial state; one may indeed see in this form-motivated repetition a non-narrative element, which, however, is embedded in an overall, largely narrative structure, for instance, an opera.

Of course, a story may, for example, tell a hero's peregrinations in which he re-visits old haunts or makes the same journey again, fairy tales often repeat similar actions or constellations a magical three times, and a multi-perspectival narrative may offer different perspectives on the same phenomenon. Yet even in these cases differences will inevitably occur on the story-level (i.e. the content level), nor would it be probable that the recurring event is represented on the discourse-level (the level of form and transmission) in exactly the same terms (unless there is a story-centred motivation in line with verisimilitude, as would be imaginable in the recurrence of a traumatic dream). This absence of real large-scale repetition in typical, mimetic narratives (that is, in non-'experimental' ones) is also true, when one considers Todorov's (1968, p. 60) basic ternary structure underlying typical 'intrigues' or plots, namely the movement from original balance to its disruption and re-establishment (or the establishment of a new balance), which would align story structures with an ABA or ABA\* structure and hence with repetition. Yet, Todorov's formula is so general and refers to a 'deep' structure, which could come with a plethora of different realizations on the 'surface' so that it does not point to what is at stake here, namely large-scale more or less verbatim repetitions which appear on an immediately perceptible level. All in all, content-motivated large-scale and quasi verbatim repetition is almost unimaginable in non-experimental narratives, since it lacks minimal probability to which typical story-telling usually tends. As a result, neither Todorov's analysis nor the rare cases in which stories may show some degree of repetition invalidate the claim that narrativity is incompatible with large-scale repetition.

This is why both in fiction (in novels and short stories) as well as in drama such large-scale repetitions are extremely rare. And when they occur nevertheless, they confirm, so to speak, the rule by the general 'deviant' quality and 'experimental' nature of the texts in question. This is, e.g., the case with Raymond Queneau's notorious *Exercices de Style* (1958). Its tour de force of 99 versions of one and the same scene, is based on the variation principle and hence on a variant of repetition. In Queneau's text, content repetition is so pervading that the overall narrativity of the volume is near zero, for the focus in it clearly shifts from a story-based narrative to the metareferential foregrounding of the discourse level displaying the author's virtuosity in inventing ever new stylistic variations for similar if

not identical contents. Repetition, in *Exercices de Style*, is not only present on the deep level of content structure only, but also on the surface of both story and content at least in some of the variations: identical elements such as the mention of a bus or bus line as the setting of the first encounter, the Cour de Rome or the vicinity of the St Lazare station as a location of a second encounter and a coat button tend to reoccur in a remarkable way which emphasizes that the text as a whole is not a novel or any other kind of continuous, causally connected and teleologically oriented narrative but precisely what the title indicates: a stylistic ‘exercise’. As such, it well illustrates the inverse relationship under discussion here: clear form-motivated repetition in conjunction with poor (overall) narrativity.

Something similar can be said, albeit only for one repetition only, in the field of drama, when one considers Beckett’s *Waiting for Godot* (1953-56). Basically, the two acts of which the play consists represent twice the same scene over with minor variations (a rare case in drama history): this concerns basic character constellation, the situation of the two main characters eternally waiting for Godot, with a disappointing arrival of the wrong persons, Lucky and Pozzo, and the final frustration of the waiting process. This repetitiveness of the story is in alignment with an implied worldview in which the sameness of human suffering in a meaningless, absurd world and life without real events, without a goal and without the fulfilment of hope, in short, in a world in which entropy reigns and where, consequently, narrative development, eventfulness, teleology and resolution do not exist. Here, too, repetition goes along with a considerably reduced narrativity.

After examples from fiction and drama, to complete the review of main literary genres, one may now take a look at poetry. A typical example may illustrate my point, namely that in lyric poetry, among all the three literary macro-genres the least narrative one, there is the most outspoken tendency towards large-scale and often form-motivated repetition. This can, for instance, be seen in Blake’s “The Tyger”:

William Blake, "The Tyger"

*Tyger! Tyger burning bright  
In the forests of the night,  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?*

In what distant deeps or skies  
Burnt the fire of thine eyes?  
On what wings dare he aspire?  
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art,  
Could twist the sinews of thy heart?  
And when thy heart began to beat,  
What dread hand? And what dread feet?

What the hammer? What the chain?  
In what furnace was thy brain?  
What the anvil? What the dread grasp  
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,  
And watered heaven with their tears,  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee?

*Tyger! Tyger burning bright  
In the forests of the night,  
What immortal hand or eye  
Dare frame thy fearful symmetry?*  
(BLAKE, 1794-1982).

Apart from small-scale repetition such as the anaphoric what?-questions, Blake's poem sports one conspicuous large-scale repetition: the last stanza takes up the first one in form of an almost complete verbatim repetition (except for the auxiliary verb in the last line "Dare", which replaces the original "Could"). All of this amounts to a version of the afore-mentioned ABA form with the B-part being split into four stanzas. The repetition is here obviously form- rather than content-motivated, since it aims at a quasi-architectural, framing "symmetry" as mentioned in the poem's last word.

As for narrativity, it is clearly absent here, since the poem consists of a combination of description with reflections on the origins of the tiger – all of which comes in question form. Incidentally, this form would also be most untypical of narratives, which usually come in assertive form.

Blake’s “Tyger” is only one example among countless others in which poems – or the lyrics of pop music for that matter – contain repetition on various levels, including large-scale ones, e.g. in the form of refrains. Now, the repetition of relatively small units such as individual lines may also occur in narrative poems, ballads in particular<sup>10</sup>. Yet, large-scale repetition is usually absent in ballads and thus bespeaks what is at issue here: the inverse relation between narrativity and repetition.

## **Conclusion: results**

It is time to come to a conclusion and formulate results. One result concerns our systematic reflections on the relationship of transmediality to intermediality. Here, for reasons mentioned, it should have become clear that it does make sense to consider transmediality a part of intermediality, although ultimately such classifications are of secondary importance. It should also be clear that the typology discussed covers intermediality from a systematic, synchronic perspective only, and that other classifications are possible (cf. WOLF, 1998-2013) including a typology that refers to dynamic processes, e.g. of ‘remediation’ and the historical and general development of media, where media convergence (cf. JENKINS, 2006-2008) could be opposed to media-divergence<sup>11</sup>.

Ultimately, more important than classifications and typologies is the question: what can be done with a concept such as transmediality? After all, concepts are primarily heuristic tools, and their meaningfulness depends on their usefulness. Transmediality has been shown to be of great usefulness. As has been adumbrated with respect to various issues discussed more in

---

<sup>10</sup> In ballads, minor repetitions as well as the rhymes can be considered reminders of the fact that, after all, this is poetry and thus a form of verbal art that is more word- and form-oriented than, for example, narrative prose.

<sup>11</sup> Media convergence is present in what Jenkins (2006-2008) focusses on, namely ‘transmedia storytelling’ involving media such as novels, films, and comics, while media divergence can be observed in the emergence of new media (often from old media, as in the case of opera as a synthesis of drama and both vocal and instrumental music).

depth elsewhere such as descriptiveness or metareferentiality, it provides a highly fruitful perspective, since it opens the horizon beyond the areas of origin of the respective concepts (e.g. metafiction or description in literary studies) and shows their wider applicability. This applicability depends, of course, on the respective medial conditions and to this extent yields another important advantage of a transmedial perspective, namely to highlight media-specificities.

This is also true of the transmedial phenomenon in focus in this essay, repetition: We have seen that not all media or genres appear to be equally prone to permit large-scale repetitions (poetry and music were shown to be much more repetition-friendly than drama and fiction). In addition, the preceding discussion has shown that the transmedial perspective adopted enables a confirmation of the hypothesis that there is indeed a tension between large-scale, in particular form-motivated repetition and narrativity. Moreover, the frequent occurrence of large-scale repetitions in a given genre or medium can be used as an indicator of its typically having a reduced narrative potential. The converse version seems also to be true: a strong narrativity does not allow for large-scale, and especially form-motivated repetition. However, the respective zero version, for obvious reasons, does not apply: thus, the absence of narrativity does *not* necessarily indicate a strong presence of repetitiveness (narrativity can go along with any non-repetitive form), nor does a lack of repetition necessarily point to narrativity (since absent repetitiveness can occur in combination with any semiotic macro-mode other than narrative).

As a final result, the inverse relationship between the two transmedial phenomena of repetition and narrativity may also shed light on the vexed question of the (poor) potential of instrumental music and lyric poetry, both particularly ‘repetitive’ media, to realize narrativity. In fact, the hypothesis put forth here may be confirmed by the rare cases of narrative instrumental music and genuinely narrative lyric poetry. Yet, the in-depth elucidation of the link between narrativity and repetition in these media are issues which the ambit of the present essay does not permit to explore and which therefore must be left to further discussions within lyrology, musicology, narratology and inter- or transmediality studies.

## Bibliography

- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. In: BECKETT, Samuel. *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1953/56. p. 365-452.
- BERNHART, Walter; WOLF, Werner (eds.). *Self-reference in Literature and Music*. Amsterdam/New York: NY: Rodopi, 2010. (Word and Music Studies, 11).
- BLAKE, William. The Tyger. In: BUTTER, P. H. London et al. (eds.). *William Blake, Selected Poems*. London: Dent, 1794/1982. p. 33.
- DRAGAN, Cristian Eduard. The same thing over and over again: single-shot repetition as cinematic metareference in *Spaceballs* (Mel Brooks, 1987). *Studies in Visual Arts and Communication* v. 7, n. 2, p. 23-29, 2020.
- ENGLUND, Axel. Intermedial Topography and Metaphorical Interaction. In: ELLESTRÖM, Lars (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Basingstoke/New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010, p. 69-80.
- FREEMAN, Matthey; GAMBARATO, Renira Rampazzo. Transmedia studies – Where Now? In: FREEMAN Matthey; GAMBARATO, Renira Rampazzo (eds.). *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York, NY: Routledge, 2018. p. 1-12.
- HÜHN, Peter. *Narratological Analyses of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century*. Berlin: de Gruyter, 2005. (Narratologia: Contributions to Narrative Theory, 7).
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide*. New York, NY/London: New York University Press, 2006/2008.
- MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (eds.). *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, p. 7-17.
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de Style*. Online: <https://desmotsetidees.fr/medias/exercices-de-style.pdf> 1958/online (accessed Feb. 4, 2021).
- RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Franke, 2002. (UTB, 2261).
- RAJEWSKY, Irina O. Potential Potentials of Transmediality: The Media Blindness of (Classical) Narratology and Its Implications for Transmedial Approaches. In: DE TORO, Alfonso (ed.). *Translatio: Transmédialité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 17-36.



- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialität, *remediation*, Multimedia. In: SCHRÖTER, Jens (ed.). *Handbuch Medienwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, 2014, p. 197-206.
- RYAN, Marie-Laure. Media and Narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, p. 288-292.
- THON, Jan-Noël (ed.). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln, NE: U of Nebraska, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. La grammaire du récit. *Langages* v. 12, p. 94-102, 1968.
- TOOLAN, Michael J. *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London/New York, N.Y.: Routledge, 1988.
- WALZEL, Oscar. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther & Reichard, 1917.
- WOLF, Werner. Intermedialität. In: NÜNNING, Ansgar (ed.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1998; fifth ed. 2013, p. 344-346.
- WOLF, Werner. Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction. In: HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (eds.). *Cultural Functions of Intermedial Explorations*. Amsterdam: Rodopi, 2002, p.15-34. Revised reprint: WOLF, 2018, p. 38-62.
- WOLF, Werner. Metafiction and Metamusic: Exploring the Limits of Metareference. In: NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina (eds.). *Self-Reference in the Media*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2007, p. 303-324. (Approaches to Applied Semiotics, 6). Revised reprint: WOLF, 2018, p. 295-316.
- WOLF, Werner. Narrativity in Instrumental Music? A Prototypical Narratological Approach to a Vexed Question. In: BERNHART, Walter (ed.). *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden/Boston: Rodopi, 2018, p. 480-500.
- WOLF, Werner. The Relevance of ‘Mediality’ and ‘Intermediality’ to Academic Studies of English Literature. In: HEUSSER, Martin; FISCHER, Andreas; JUCKER, Andreas H. (eds.). *Mediality/Intermediality*. Tübingen: Gunter Narr, 2008, p. 15-43. (SPELL, 21). Revised reprint: WOLF, 2018, p.127-152.



WOLF, Werner. Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music – Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart, ‘Ein musikalischer Spaß’). In: BERNHART, Walter; WOLF, Werner (eds.). *Self-reference in Literature and Music*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 2010, p. 1-32. Revised reprint: WOLF, 2018, p. 317-346. (Word and Music Studies, 1).

WOLF, Werner. Wiederholung/Ähnlichkeit in der (Sprach)kunst als sinnstiftende formale Selbstreferenz. In: EKE, Norbert Otto; FOIT, Lioba; KAERLEIN, Timo; KÜNSEMÖLLER, Jörn (eds.). *Logiken strukturbildender Prozesse: Automatismen*. Munich: Fink, 2014, p. 227-251. (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs ‘Automatismen’). Revised reprint. WOLF, 2018, p. 631-659.

WOLF, Werner. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. BERNHART, Walter (ed.). Leiden/Boston, MA: Brill-Rodopi, 2018. (Studies in Intermediality, 10).

WOLF, Werner. Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Revaluation, and the Need for ‘Lyrology’. *Narrative*. v. 28, n. 2, p.143-173, 2020.

WOLF, Werner (ed.). *Metareference across Media: Theory and Case Studies – Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of His Retirement*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 2009. (Studies in Intermediality, 4).

WOLF, Werner (ed.). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 2011. (Studies in Intermediality, 5).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (eds.). *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2006. (Studies in Intermediality, 1).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (eds.). *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2007. (Studies in Intermediality, 2).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter; MAHLER, Andreas (eds.). *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi. 2013. (Studies in Intermediality, 6).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden/Boston, MA: Brill-Rodopi, 2016. (Word and Music Studies, 15).

WOLF, Werner; BALESTRINI, Nassim; BERNHART, Walter (eds.). *Meaningful Absence across Arts and Media: The Significance of Missing Signifiers*. Leiden/Boston, MA: Brill-Rodopi, 2019. (Studies in Intermediality, 11).



## O estado da arte sobre a relação entre Intertextualidade e os Estudos de Adaptação

### *The State of the Art on the Relationship Between Intertextuality and Adaptation Studies*

Tiago Marques Luiz

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Capivari, São Paulo/Brasil

markx2006@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4462-3050>

**Resumo:** Toda adaptação pode servir como um intertexto para futuras adaptações ou até mesmo estabelecer uma correspondência com o primeiro texto. Assim, podemos dizer que o intertexto é relevante para melhor compreensão do fenômeno adaptativo, uma vez que nenhuma produção em si é original, mostrando débito e crédito para com seus antecessores. Nesse sentido, propomos uma discussão entre os Estudos da Adaptação e a teoria da intertextualidade para mostrar o quão importante é a presença do intertexto em uma nova produção adaptada. Para esse propósito, lançamos mão das reflexões de Roland Barthes (2004), Tiphaine Samoyault (2008) e Kamilla Elliott (2020), entre outros pesquisadores que têm se debruçado sobre essa correspondência frutífera entre o fenômeno da adaptação e a variante intertextual.

**Palavras-chave:** intertextualidade; Estudos da Adaptação; texto; mídias.

**Abstract:** Every adaptation can serve as an intertext for future adaptations or even establish correspondence with the first text. Thus, we can say that the intertext is relevant for a better understanding of the adaptive phenomenon, since no production in itself is original, having debts and credits compared with its predecessors. In this sense, we propose a discussion between Adaptation Studies and the theory of intertextuality to show how important the presence of the intertext is in a new adapted production. For this purpose, we use the reflections of Roland Barthes (2004), Tiphaine Samoyault (2008) and Kamilla Elliott (2020), among other researchers who have been studying this fruitful correspondence between the phenomenon of adaptation and the intertextual variant.

**Keywords:** intertextuality; Adaptation Studies; text; media.

O texto não é um objeto autônomo ou unificado, mas um conjunto de relações com outros textos. [...] A “genealogia” do texto é necessariamente uma rede incompleta de fragmentos emprestados conscientes e inconscientes. [...] Todo texto é intertexto.<sup>1</sup> (LEITCH, 1983, p. 59, tradução nossa)

## Introdução

As adaptações têm sido frequentes em nossa contemporaneidade, abrangendo múltiplas linguagens como o cinema, a televisão, as histórias em quadrinhos e, recentemente, as mídias digitais, que veiculam conteúdos como *audiobooks* de livros clássicos e contemporâneos como uma forma de contato com a literatura, por meio da oralidade, à qual muitas vezes se acrescentam imagens estáticas ou animadas.

É notório o quanto as adaptações têm se adequado às novas mídias, reestruturando textos-base para melhor recepção de um determinado público, seja para atender a uma demanda editorial, seja para garantir a sobrevivência desses textos diante das novas linguagens que surgem no decorrer do tempo. São novas modalidades textuais que estão acessíveis a leitores, espectadores, *gamers* e adeptos das novas mídias; contudo, é preciso levar em consideração um elemento crucial para as adaptações surgirem e serem reconhecidas como tal, qual seja o texto de partida, que, na melhor das hipóteses, acaba se tornando um novo intertexto.

Este trabalho tem como propósito refletir a respeito da relação entre os estudos da adaptação e da intertextualidade, ressaltando o quanto a segunda é relevante para a primeira, no quesito de matéria-prima. Para isso, recorreremos a teóricos como Mikhail Bakhtin (2015), Julia Kristeva (2005), Roland Barthes (2004) e Tiphaine Samoyault (2008), para tratar do fenômeno da intertextualidade, enquanto Vicent Leitch (1983), Kamilla Elliot (2020) e Linda Hutcheon (2013) nos auxiliarão na discussão relativa à adaptação para, em seguida, podermos elaborar nossas reflexões sobre essa correspondência mútua entre estes domínios.

---

<sup>1</sup> No original: “The text is not an autonomous or unified object, but a set of relations with other texts. [...] The ‘genealogy’ of the text is necessarily an incomplete network of conscious and unconscious borrowed fragments. [...] Every text is intertext”.

A justificativa para tratarmos da intertextualidade nos Estudos de Adaptação é o fato de ela nos permitir o distanciamento das noções de influência e de originalidade no tocante à adaptação de textos literários para múltiplas linguagens, uma vez que “o texto não é legitimado em sua corporeidade ou singularidade, mas sim por ser escrito a partir de, sobre e dentro de outros textos”.<sup>2</sup> (FERNÁNDEZ, 2001, p. 74, tradução nossa) Isso nos leva a considerar as características de um texto que se metamorfoseia em outro texto, assumindo novas peculiaridades. Logo, o intertexto que é adjunto ao novo texto, estabelece uma reorganização dos aspectos do texto-base em um novo nível textual, ou seja, uma nova ressignificação em uma dada temporalidade e estética.

Pensando a nossa contemporaneidade, a obra literária, antes considerada exclusiva, hermética e com certo grau de autoridade, abre margem para a leitura intertextual que, por sua natureza, estabelece uma diferença com base na semelhança, indo na contracorrente da atribuição de um caráter homogêneo à produção artística. Como bem argumenta Linda Hutcheon (1991), a intertextualidade faz uma interlocução entre passado e presente, com o “desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. (HUTCHEON, 1991, p. 157)

A intertextualidade é um fenômeno presente em grande parte dos gêneros textuais, passíveis tanto de tradução quanto de adaptação. No caso da adaptação para múltiplas mídias, a intertextualidade tem bastante relevância, uma vez que elementos como citações, alusões e referências que figuram na produção textual podem ser redimensionados em uma linguagem visual e/ou sonora, de forma harmoniosa, compondo o todo do texto e contribuindo sobremaneira para os sentidos a ele atribuídos.

A adaptação é geralmente entendida como um fenômeno que envolve diferentes tipos de mídia (na maioria das vezes teatro ou literatura escrita e cinema). No âmbito dos estudos comparados, o valor da intertextualidade é imensurável, pois ao se falar de intertexto, aponta-se para o desejo de “denotar algo que aparece na obra, que está nela, não um longo processo genético em que interessava principalmente o trânsito, o crescimento,

---

<sup>2</sup> No original: “el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos”.

relegando a um mesmo segundo plano tanto a origem quanto o resultado”.<sup>3</sup> (GUILLÉN, 2005, p. 289-290, tradução nossa)

Para esse propósito, iniciamos este texto fazendo um breve recorte da teoria da intertextualidade, seguindo para a correspondência entre a teoria da adaptação e o intertexto e, em seguida, esboçamos nossas reflexões finais. Como objeto de pesquisa para nosso texto, elencamos o texto *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (2011), adaptado para o espetáculo infantil *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, texto dramaturgico de Yara Maura Silva e produção televisiva assinada por José Amâncio e Beto Mariano. (MÔNICA, 1979)

### **Intertextualidade: o texto de partida**

A teoria da intertextualidade, fundamentada por Julia Kristeva (2005), aponta para a construção de uma dinâmica entre vários textos, desvinculando-se do texto-primeiro como única referência, ressaltando que este é, ele próprio, fruto de outros textos anteriores a ele, integrando-se, portanto, como mais um texto desse fluxo textual que permeia o processo de criação. Essa relação antagônica de subtração e adição entre as obras de arte “é um gesto semântico que as estrutura: é a orientação do sentido de seu artefato, é a delimitação de um espaço em contraposição ou aproximação para com espaços ocupados por outras obras”. (KOTHE, 2019, p. 162)

Para tratarmos de um tópico relevante como a intertextualidade, é preciso resgatar o princípio dialógico de Bakhtin, considerado seu marco fundacional em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015); o princípio do dialogismo se respalda na desmontagem estática<sup>4</sup> de um texto para a aglomeração de vários conjuntos de estruturas literárias. Por meio dessa perspectiva, entende-se que um texto literário não tem sentido fixo, apresentando-se como o cruzamento de várias matrizes textuais: o autor, o destinatário, o contexto cultural atual e o anterior.

---

<sup>3</sup> No original: “denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a segundo plano lo mismo el origen que el resultado”.

<sup>4</sup> Na obra sobre Dostoiévski, Bakhtin demarca o caráter versátil e polifônico do romance desse autor, o que significa dizer que a narrativa pode ser lida e interpretada de várias maneiras, atribuindo-se-lhe diferentes significados e eliminando, assim, a interpretação linear.

Para Mikhail Bakhtin (2015), como gênero, o romance não se encaixa em um sistema homogêneo e linear, pois o próprio discurso do autor é resultado e confluência de discursos anteriores a ele, corroborando o conceito de dialogismo. A própria ideia de adaptação, independentemente da mídia utilizada, vai ao encontro dessa acepção, no sentido de que a leitura que fazemos de um texto que não o literário instaura um processo de diálogo, distanciando-se de uma única estilística.

Bakhtin argumenta que um texto não existe sem o outro, como forma de atração ou de rejeição, de forma que o diálogo entre duas ou mais vozes seja estabelecido. Conforme argumentam Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (1999 p. 50):

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade.

O diálogo ocorre não apenas em um discurso fechado, mas também com outros discursos e seus públicos. Esse caráter dialógico e polifônico do texto reafirma as adaptações de textos literários como atividades em que há um processo textual tanto de (re)escrita quanto de potencialização do significado, os quais são realizados por vários agentes, como o diretor, o roteirista, o ator, o cenógrafo, o editor, o tradutor, entre outros profissionais, que irão “imprimir” sua leitura, sua voz e, conseqüentemente, seus valores sociais e culturais, que o condicionam no trabalho com o texto-base.

Em Bakhtin (2015), a relação dos diálogos é criada pelo cruzamento de diferentes vozes e/ou discursos e, embora o teórico russo se baseie na literatura, o dialogismo também pode ser considerado no cruzamento de vários meios de comunicação. Tal intersecção permite enfatizar que o termo dialogismo pode ser denominado polifonia, caracterizando-se como um diálogo em que muitas vozes se tornam visíveis.

É possível dizer que, analisando a poética de Rabelais e de Dostoiévski, Bakhtin (2015) teve a preocupação de ser fidedigno ao conceito de dialogismo, cuja premissa é a de que o discurso se constrói em vista de outros, o que significa dizer que “o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc.”. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29)

Saltamos, então, para Júlia Kristeva (2005), que faz uma revisão do princípio dialógico de Bakhtin (2015) para estabelecer sua noção de intertextualidade. Segundo ela, o dialogismo bakhtiniano considera a escritura em sua dupla natureza, ou seja, “como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de *pessoa-sujeito* da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*”, que vai consistir na representação de “*duas vias que se unem na narrativa*”. (KRISTEVA, 2005, p. 70, grifo da autora)

Julia Kristeva cunhou o termo *intertextualidade* com base no *dialogismo* de Bakhtin, uma vez que em qualquer discurso textual ou artístico acontece um diálogo com outros textos, bem como com o público que o acessa. Deve-se notar que o foco principal na intertextualidade foram os estudos literários – citando textos – como a incorporação de um texto em outro para reprodução ou transformação. No entanto, o termo também pode ser usado para outras produções textuais, pictóricas e midiáticas que trabalham e desenvolvem sua narrativa discursiva por meio desse artifício.

Em outras palavras, Kristeva (2005) pontua que o texto, para Bakhtin (2015), tem um caráter de réplica e absorção de um outro texto, contudo, é preciso, com respeito a Kristeva e Bakhtin, ter cautela ao evocar os termos *réplica* e *absorção*: o primeiro consiste em uma reprodução exata do texto, ao passo que o segundo denota um aproveitamento total do texto. Podemos dizer que, em se tratando de uma adaptação, seja ela para qual mídia for, é bastante improvável que o texto-base seja reproduzido em sua totalidade, dado o fato de que os eixos temporal e estético das mídias vão condicionar o trabalho com o texto-base, inviabilizando a totalidade deste, pois, como a adaptação consiste em um processo de interpretação, muitas partes serão sublimadas em detrimento de outras. Nesse sentido, pode ser mais adequado pensarmos na imagem da deglutição, na qual o organismo processa apenas parte dos alimentos, eliminando completamente aquilo que não lhe é útil.

Como argumenta Kristeva, não se pode considerar o significado de um texto “dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação uns com os outros”. (KRISTEVA, 2005, p.185) A teórica considera a intertextualidade como uma extensão da polifonia, em que se abre espaço para o diálogo textual, permitindo que o texto seja liberto da expectativa,



por parte do autor, em ter seu texto reconhecido em prol de sua individualidade, no entanto, não é isso que vemos nos estudos comparatistas atuais: apesar do traço individual, ele é um marco somente do autor, todavia, somos provocados a ler e reler estes traços segundo uma determinada perspectiva, instaurando uma leitura plural.

A intertextualidade substitui a relação polêmica autor-texto pela relação leitor-texto, em que este último localiza o lugar do sentido do texto na própria história do discurso. Na verdade, as obras literárias não podem mais ser consideradas originais e, se o fossem, não fariam sentido para seus leitores. Tal como o discurso anterior, qualquer texto tem significado e importância.

A intertextualidade postula tanto um cerco histórico descentrado quanto uma base abismal descentrada para a linguagem e a textualidade; ao fazê-lo, expõe todas as contextualizações como limitadas e limitantes, arbitrárias e confinantes, egoístas e autoritárias, teológicas e políticas. Por mais paradoxal que sua formulação seja, a intertextualidade proporciona um determinismo libertador.<sup>5</sup> (LEITCH, 1983, p. 162, tradução nossa)

Podemos dizer que essa correspondência entre intertextualidade e narrativa geralmente não é vista como uma redução do escopo e do valor do romance, mas como uma possibilidade para sua expansão, pois tanto a história quanto a literatura fornecem elementos intertextuais para os romances e adaptações, de modo que se desconsidere a existência de uma hierarquia entre eles. Ambos fazem parte do sistema simbólico de nossa cultura, e nele estão seus significados e valores. (HUTCHEON, 1991, p. 182)

A palavra literária, portanto, não é fixa, mas um diálogo entre vários escritos. Esse diálogo ocorre entre três linguagens: a do escritor, a do destinatário (seja intratextual ou extratextual) e a do contexto cultural anterior ou atual. Por isso, a palavra literária é dupla, podendo ser considerada vertical ou horizontalmente: horizontalmente, a palavra está relacionada ao sujeito da escrita e ao destinatário; verticalmente, ao texto que a veicula e a textos anteriores. (BARTHES, 2004; KRISTEVA, 2005)

---

<sup>5</sup> No original: “intertextuality posits both an uncentered historical enclosure and an abysmal decentered foundation for language and textuality; in so doing, it exposes all contextualizations as limited and limiting, arbitrary and confining, self-serving and authoritarian, theological and political. However paradoxically formulated, intertextuality offers a liberating determinism”.



É possível observar ainda que a linguagem literária instaura um diálogo intertextual que, segundo Sandra Nitrini (2010), também tem uma dupla orientação: a primeira diz respeito à reminiscência e a segunda, à somação; aquela faz jus à evocação de uma escritura, ao passo que esta diz respeito à transformação dessa escritura, ou seja, “remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação”. (NITRINI, 2010, p. 163)

Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. Este, por sua vez, é inserido em um novo contexto, segundo as convenções de tempo e sociedade que norteiam a recepção da obra fílmica. Em outras palavras, o estudo de uma obra literária “buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou”. (NITRINI, 2010, p. 164)

A partir dessa observação e verificação intertextual, realiza-se então uma crítica ampliada, com o objetivo de que a leitura “não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações”. (CARVALHAL, 2006, p. 52) Diante disso, a articulação entre os Estudos da Adaptação e da Intertextualidade permitiu melhor compreensão do binômio literatura e mídias, em que as estratégias de apropriação e reformulação textual acabam “alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências”. (CARVALHAL, 1996, p. 13) Isso significa que o intertexto se faz presente em diversos níveis, como o estilístico e o formal, por exemplo, tanto demandando quanto possibilitando um reconhecimento, por parte do leitor, dos textos da cultura de partida e dos textos da cultura de chegada que com ele dialogam.

A intertextualidade, portanto, ampliou a concepção da escrita literária e artística, permitindo ao comparatista a leitura tanto de um texto quanto dos intertextos nele evidenciados para que se compreenda melhor “como se trama (ou se intertece) o universo literário”. (CARVALHAL, 1996, p. 13) Conclui-se, então, que a correspondência entre texto e intertextos, como também a questão da recriação dos textos, resulta em uma melhor analítica dos processos “de criação literária, favorecendo não só o conhecimento do funcionamento e das peculiaridades dos textos, mas também a compreensão dos procedimentos da produção literária”. (CARVALHAL, 1996, p. 14)

O que chamamos de intertextualidade é, pois, uma outra forma de comparação, em que o significado emerge da interação entre os textos. Como bem argumenta Ben Hutchinson (2018), a intertextualidade é um modelo para os Estudos de Adaptação, por proporcionar um panorama mais amplo de estudo do que o conceito de influência, não apenas apresentando a relação entre duas obras, como também “as maneiras pelas quais entendemos essa relação por meio de estruturas pré-existentes. O próprio significado, em suma, deve ser encontrado nos espaços ‘entre’ os textos”.<sup>6</sup> (HUTCHINSON, 2018, p. 42, tradução nossa)

### **A relevância da intertextualidade para os Estudos da Adaptação**

É preciso partir do pressuposto de que, se o conhecimento de leitura não for acionado pelo leitor, a adaptação pode não ser reconhecida enquanto tal. Antonio Mendoza Fillola (2001) define o intertexto como o elemento que ativa os saberes e permite ao leitor/espectador “reconhecer as características e recursos, os usos linguístico-culturais e as convenções de expressão estética e de caracterização literária do discurso”.<sup>7</sup> (FILLOLA, 2001, p. 95, tradução nossa) Em nosso objeto de pesquisa temos, de um lado, um texto teatral, marcado pelo uso de epítetos, figuras de linguagem, trocadilhos obscenos e, do outro, um texto audiovisual, marcado pela construção linguística simples, repleta de rimas e ambiguidades, visando captar atenção do espectador criança, “ressignificado para crianças, com qualidade, leveza e originalidade”. (SANFELICI, 2016, p. 150) No caso de adaptar um texto para a criança, é preciso atentar-se e compreender “seu universo e, em nenhum momento, deve-se rebaixar ao estereótipo de bobagem”. (MENDES, 1988, p. 12) Tal reflexão vai ao encontro da proposta de Lielson Zeni (2009), que vai tratar a adaptação como uma releitura, cujos elementos provenientes do texto-base são realçados e que “reapresentam a estrutura do texto original e sua relação com o conteúdo e com a forma, trazendo uma nova, porém não definitiva leitura para a obra original”. (ZENI, 2009, p. 141)

---

<sup>6</sup> No original: “the ways in which we make sense of this relationship through pre-existing frameworks. Meaning itself, in short, is to be found in the spaces ‘between’ texts”.

<sup>7</sup> No original: “reconocer los rasgos y los recursos, los usos lingüístico-culturales y los convencionalismos de expresión estética y de caracterización literaria del discurso”.

Com o intertexto discursivo nos referimos ao conjunto de textos, que pode ser composto por um ou muitos, que o leitor deve conhecer para alcançar o sentido de uma obra literária. Quanto mais amplo for o conhecimento intertextual do leitor, mais próximo ele estará do discurso literário, da ideologia, das perspectivas da época de produção de um texto etc. Em outras palavras, quanto mais informações intertextuais o leitor for capaz de processar, mais próximo ele estará da adaptação e de poder considerá-la também como um intertexto.

Segundo Julie Sanders (2015), o reconhecimento das referências intertextuais e de sua justaposição com o texto-adaptado é crucial para as operações de adaptação cultural e para o desfrute constante do leitor e do espectador no seguimento das relações intertextuais. Nas palavras da teórica:

É essa sensação inerente de jogo mutuamente informativo, produzido em parte pela ativação de nosso senso informado de semelhança e diferença entre os textos sendo invocados, e a interação conectada de expectativa e surpresa, que para mim está no cerne da experiência de adaptação e apropriação.<sup>8</sup> (SANDERS, 2015, p. 34, tradução nossa)

Sanders parte do pressuposto de que o foco da adaptação está em analisar as semelhanças e dissidências entre os textos envolvidos, propondo o que ela chama de comparação intertextual. Concordamos com Sanders e Kristeva de que arte, música, drama, dança e literatura são “um mosaico vivo, uma interseção dinâmica de superfícies textuais”.<sup>9</sup> (SANDERS, 2015, p. 5, tradução nossa) Cada adaptação, enquanto texto de natureza audiovisual (televisão, cinema, teatro, dança, ópera, videogames) ou visual (pintura, escultura, quadrinhos, arquitetura) pode apresentar, de forma parcial ou total, referência a determinada obra, personagem ou momento histórico que considere pertinente, lembrando que o ponto de partida desse processo se encontra no próprio texto literário, por sua inesgotável memória.

Se pensarmos a intermedialidade, cuja teorização engloba a correspondência entre as múltiplas linguagens, evidentemente, ao combinarmos essas linguagens, o intertexto denota grau de importância, conforme argumenta Lars Elleström (2020):

---

<sup>8</sup> No original: “It is this inherent sense of mutually informing play, produced in part by the activation of our informed sense of similarity and difference between the texts being invoked, and the connected interplay of expectation and surprise, that for me lies at the heart of the experience of adaptation and appropriation”.

<sup>9</sup> No original: “a living mosaic, a dynamic intersection of textual surfaces”.

Acionar repertórios intertextuais e o conhecimento sobre como a mídia funciona também é importante para compreender as complexas representações e transmediações da mídia e para reconhecer os tipos de mídia e os produtos da mídia que estão sendo citados, aludidos ou transformados.<sup>10</sup> (p. 106, tradução nossa)

Levando em consideração a ideia fundamental de intertextualidade, ou seja, de que todos os textos são versões de textos anteriores (ALLEN, 2011), por outro lado, pode-se afirmar que todas as mídias são basicamente o resultado de uma transformação. Toda adaptação, segundo John Bryant (2013), consiste em uma releitura de um texto-base, como também ela se distingue de outras adaptações, no sentido de quem se “apropria de um texto emprestado e, ao ‘citá-lo’, essencialmente o revisa e, portanto, o adapta, embora de uma forma intertextual e necessariamente parcial, em vez de abrangente”.<sup>11</sup> (BRYANT, 2013, p. 48, tradução nossa)

É claro que tanto as adaptações quanto todos os tipos de criações midiáticas são guiados pelos princípios básicos da intertextualidade: cada texto está sempre inserido em uma grande rede de outros textos; no entanto, quando se trata do redimensionamento do intertexto em uma nova mídia, é imprescindível ressaltar que essa rede de conexões é construída não apenas a partir de outros “textos” ou mídias verbais ou não verbais, mas também, na mesma medida, a partir dos contextos de produção de audiência e dos fatores socioculturais e estéticos.

A colocação acima vem ao encontro da reflexão de Christa Albrecht-Crane e Dennis Cutchins (2010), de que as adaptações “são intertextuais por definição, multívocas por necessidade e adaptativas por natureza”<sup>12</sup> (p. 19, tradução nossa). Portanto, a relevância da intertextualidade para a adaptação sugere uma relação entre texto e contexto, além de outros textos que foram contemplados no processo, realçando e reafirmando o seu caráter intertextual.

---

<sup>10</sup> No original: “Triggering intertextual repertoires and knowledge about how media work is also important for understanding complex media representations and transmediations, and for recognizing media types and media products being cited, alluded to, or transformed”.

<sup>11</sup> No original: “appropriates a borrowed text and, by ‘quoting’ it, essentially revises it and therefore adapts it, though in an intertextual and necessarily partial rather than comprehensive way”.

<sup>12</sup> No original: “adaptations are intertextual by definition, multivocal by necessity, and adaptive by their nature”.

Sob este prisma, toda recriação intertextual em novas mídias se torna uma adaptação, pois “materiais de texto anteriores perdem status especial por permutação com outros textos na troca intertextual porque todos os intertextos são de igual importância no *processo* intertextual”.<sup>13</sup> (ORR, 2003, p.28, grifo da autora, tradução nossa) O texto literário funciona como um ponto de partida, uma fonte de material narrativo e, nessa perspectiva, a adaptação é uma releitura das características temáticas e estruturais do texto literário.

Em outras palavras, cada adaptação consiste em um conjunto de atos de mediação, ou seja, há atores que irão deixar suas impressões no texto de partida, o que nos permite dizer que a adaptação – seja para qual mídia for – consiste em um processo contínuo de reprodução, e a intertextualidade desempenha um papel significativo, no momento em que vários textos convergem na elaboração de um novo produto textual (a adaptação) por meio da reconstrução ou re-imaginação do(s) intertexto(s) de origem. Como bem argumenta Allen (2011), os autores se comunicam com seus leitores “no mesmo momento em que suas palavras ou textos comunicam a existência de textos anteriores dentro deles.”<sup>14</sup> (p. 38, tradução nossa)

No tocante à intertextualidade audiovisual, Rosa Agost (1999) nos dirá que há um destaque daqueles textos que trazem em seu núcleo a referência a textos de natureza oral e/ou escrita, podendo ser estes contemporâneos ou clássicos. Na mesma linha de pensamento, Fredric Chaume (2004) esclarece que o intertexto audiovisual é potencializado pela junção do verbal com outros códigos semióticos, como a música, o cenário, a própria voz do ator e da atriz, entre outros, o que nos permite inferir que, mesmo sem o componente verbal, a imagem em movimento pode ser uma forma de intertextualidade.

Para Linda Hutcheon (2013), a adaptação do texto literário para o texto audiovisual – e também para o visual – envolve um processo interpretativo e criativo. A pesquisadora ressalta ainda que, nessa etapa de transposição, tanto o eixo temporal como o público a receber o texto-

---

<sup>13</sup> No original: “Prior text materials lose special status by permutation with other texts in the intertextual exchange because all intertexts are of equal importance in the intertextual process”.

<sup>14</sup> No original: “at the same moments as their words or texts communicate the existence of past texts within them”.

adaptado têm grande impacto na produção do texto. Esse processo, entretanto, não desqualifica a adaptação enquanto intertexto, pois ela faz que nossa memória textual evoque as nuances do texto-base que possibilitaram essa redimensão e recepção.

Kamilla Elliott (2020) resgata a definição clássica de Darwin sobre a evolução das espécies e a aplica ao contexto das adaptações enquanto textos. Para a teórica, a adaptação difere da intertextualidade e da intermedialidade, pois, enquanto as duas últimas se concentram nas relações textuais e midiáticas, a adaptação tem seu foco “nas mudanças feitas para se adequar a novos ambientes. Os ambientes de adaptação incluem não apenas contextos históricos e culturais, mas também textuais e de mídia”.<sup>15</sup> (ELLIOTT, 2020, p. 33-34, tradução nossa)

Cada texto, portanto, implica um processo de produção, e não de reprodução. O receptor possui esquemas internos que o levam a ser capaz de interpretá-lo de forma consistente em todos os níveis, sendo a correta identificação das referências intertextuais uma parte central dessa interpretação.

Roland Barthes (2004) afirmou que a intertextualidade nada tem a ver com os antigos conceitos de fonte ou influência – como já dito em relação à Literatura Comparada –, pois todos os textos são, em essência, intertextuais, com graus de variações mais ou menos perceptíveis. Isso é válido tanto para o texto da cultura de partida quanto para o da cultura de chegada, sendo ambos um conjunto de citações passadas redimensionadas em sua forma de organização. Em suas estruturas, transitam continuamente um conjunto de modelos, fórmulas, códigos e fragmentos, pois a linguagem *per se* existe antes e em torno do texto.

Assim, a partir das colocações de Barthes, nenhum texto pode ser lido fora de suas relações com outros textos já existentes. Nem o texto nem seu leitor podem escapar dessa teia intertextual de relações que faz que o leitor tenha certas expectativas sobre o conteúdo e a forma das obras que está lendo.

Lubomír Doležel (1990), semioticista tcheco, denomina **transdução literária** a correspondência entre adaptação e intertextualidade, cuja proposta abarca fenômenos diversos como tradição literária, intertextualidade,

---

<sup>15</sup> No original: “on changes made to suit new environments. Adaptation’s environments include not only historical and cultural contexts but also textual and media ones”.

influência e transferência intercultural. Segundo ele, no tocante à relação adaptação e intertextualidade, a transdução incorre na incorporação total ou parcial de um texto em outro, na adaptação de um gênero a outro – entendendo aqui a passagem do romance para as outras mídias –, e também na tradução interlinguística, o que significa dizer que essas modalidades “produzem transformações textuais, variando de citações literais a textos *metateóricos* substancialmente diferentes”.<sup>16</sup> (DOLEŽEL, 1990, p. 232, grifo do autor, tradução nossa)

Na adaptação, o texto escrito pode ser transformado intertextualmente em texto visual. A transição desse meio do romance para o filme envolve diferentes elementos ou partes de um determinado texto, em que os signos, as estruturas e a sequência de eventos no texto fonte podem se adaptar a um número infinito de combinações possíveis. Desta maneira, os elementos da obra original, a perspectiva do diretor e o uso perspicaz de técnica como câmera, fotografia, som e edição, juntos criam um trabalho final que pode ser apreciado, mas é preciso salientar que a literatura não existe *per se*, mas é constantemente recriada por meio das mudanças culturais das quais faz parte.

A transdução propõe uma nova leitura e a revisão do conceito de intertextualidade, revelando não só a relação de coexistência entre um texto e outro, mas também a interação de seus sentidos no ato de interpretação realizado por cada leitor, pensando-se aqui em especial o fenômeno da adaptação, uma vez que cada indivíduo tem uma bagagem de leitura particular.

Tiphaine Samoyault (2008) postula que escrever é reescrever, recorrendo para isso a pleonasmos como a literatura “só existe porque já existe a literatura” e “o desejo da literatura é ser literatura” (p. 74): isso se deveria ao fato de a literatura propor uma interação no seu próprio campo por meio dos gêneros literários e dramáticos, os quais foram se subdividindo ao longo do tempo, expandindo-se rumo às outras artes e gerando, assim, um novo tipo de literatura. Ela afirma, ainda, que a literatura, para a teoria da adaptação, é um tipo de “transmissão”, porque ela proporciona “a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura”. (SAMOYAULT, 2008, p. 75)

---

<sup>16</sup> No original: “producen transformaciones textuales que abarcan desde citas literales hasta textos *metateóricos* substancialmente diferentes”.



Graham Allen (2011), por sua vez, aponta que a intertextualidade é condição *sine qua non* para a existência de um texto e que sua identificação denota um ato de interpretação, tornando esse texto não somente uma fonte real e causativa, mas um elemento que amplia os propósitos de uma leitura. A nossa contemporaneidade, marcada pelo advento das novas mídias, permitiu rever o intertexto para além da questão literária, fazendo que ele se deslocasse e se tornasse visível em outras linguagens.

Como o texto não existe de forma isolada, o mesmo pode ser dito do autor; ele está circunscrito em um contexto social e cultural que lhe proporcionou o processo intertextual de sua escrita, tornando-se ele próprio um fruto desse contexto. Nas palavras de Vincent B. Leitch (1983), as obras literárias (como também as adaptações) são filtradas pelos textos anteriores, possibilitando que o intertexto atual possa reformular o contexto histórico matriz, permitindo, assim, inferir que “todos os textos antecipam sua futura apropriação. E os textos, enquanto aguardam uma interpretação futura, podem antecipar uma leitura incorreta e uma suplementação crítica”.<sup>17</sup> (LEITCH, 1983, p. 99, tradução nossa)

Partindo do argumento de Luis Pegenaute (2008) de que a intertextualidade é um elemento a ser apreciado nos textos literários, no que diz respeito à tradução, é necessário que o tradutor, enquanto mediador de textos, reconheça a importância e relevância dos intertextos para a melhor realização do seu ofício, ou seja, que esteja intimamente familiarizado com o universo de textos “que constituem o acervo textual compartilhado pelos participantes no ato comunicativo original, a fim de apreciar quais são as ressonâncias que tais textos exercem sobre o texto a ser traduzido”.<sup>18</sup> (PEGENAUTE, 2008, p. 346, tradução nossa)

## **O intertexto shakespeariano no texto televisivo infantil**

William Shakespeare é um nome presente nos Estudos da Adaptação, dada a possibilidade de múltiplas leituras que o seu texto dramático nos fornece, desde ao estudo da psiquê de determinado personagem ao estudo de

---

<sup>17</sup> No original: “[...] all texts anticipate their future appropriation. And texts, as they await future interpretation, can anticipate misreading and critical supplementation”.

<sup>18</sup> No original: “[...] que constituyen el acervo textual compartido por los participantes en el acto comunicativo original, con el fin de apreciar cuáles son las resonancias que tales textos ejercen sobre el texto que ha de traducir”.



gênero, enfatizando as personagens femininas sob o viés da astúcia e de um possível empoderamento feminino. Assim como o seu intertexto é presente em nossos dias, as suas obras também são frutos de intertextos anteriores a ele, como Geoffrey Chaucer e a literatura clássica, em que temas, tramas e personagens são redimensionados e complexificados na trama teatral.

O intertexto shakespeariano não nos é desconhecido, pois sempre encontramos suas nuances nas adaptações, portanto, desconhecê-lo, como o fenômeno da intertextualidade *per se*, segundo Áron Kibédi Varga (1981), é, por sua vez, não reconhecer a peculiaridade da obra de partida, a qual “se inscreve no tempo e lhe escapa. A contingência histórica do gênero duplica-se com uma permanência das obras, de modo que o pretenso problema da continuidade pode ser afastado”. (VARGA, 1981, p. 179) Na esteira do pensamento de Varga (1981), podemos dizer que Shakespeare é um leitor e reescritor de textos de uma determinada sociedade, transformando-os por meio de sua estilística própria.

Por sua vez, o texto televisivo *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* é uma paródia, ou seja, uma matéria-textual cômica com Mônica e sua turma – criações de Mauricio de Sousa –, representando o casal-título da peça trágica do bardo. A narrativa de *Romeu e Julieta* é marcada pela angústia, dor e lágrima, elementos que fornecem dramaticidade, assim como acarretam o tormento dos personagens. Quando contrastadas a história clássica e sua versão televisiva infantil, o leitor se depara com as nuances do drama e com a leveza em que é apresentado, recriando a história de modo contrário e facilitando o acesso ao repertório shakespeariano.

Nesta adaptação televisiva, nota-se que o mesmo conteúdo, embora sejam utilizados métodos diferentes ao longo da narrativa, não se distancia do texto-base. Com isso, percebe-se o quanto foi modificado do texto de Shakespeare para torná-lo mais acessível ao público-alvo desejado, permitindo um tipo de acesso à sua obra que não pela literatura – ou seja, o texto escrito, e que não é desmerecido por nós.

O método utilizado por Mauricio de Sousa na adaptação é muito interessante: um texto enriquecido com vocabulário simples e rimas, combinando as semelhanças do intertexto original e sua adaptação, de modo que os públicos adulto e infantil possam se entreter.

## **Considerações finais**

A intertextualidade leva o adaptador de um romance a se envolver em um diálogo cultural e, muitas vezes, literário, abrindo novos caminhos de expressão para o texto-adaptado, fazendo que ambos texto-base e texto-adaptado venham a ser novas referências, melhor dizendo, novos intertextos. A intertextualidade, ao nosso ver, enriquece a complexa relação entre as mídias, de uma perspectiva mais ampla.

Portanto, uma adaptação se intertextualiza, se relaciona com a sua matriz, de modo que essa conjunção proporciona uma gama de recriações. Desta maneira, o adaptador escolhe, de modo consciente, quais elementos do texto-base serão mantidos ou subvertidos em sua criação, numa tentativa de reformular a estrutura do romance para se adequar à sua interpretação. Quando a adaptação é estudada em conjunto com o conceito de intertextualidade, a relação entre o texto-adaptado e o texto precursor torna-se menos hierárquica e mais parecida com uma troca que enriquece tanto o texto quanto a matriz.

Ressaltamos que adaptar não reside apenas em transformar uma obra-prima em outra obra-prima; é um processo que objetiva provocar o leitor a conhecer e a ler o autor e sua fama literária, pois esta promoção do autor não é desarrazoada ou acidental, visto que sempre encontramos vestígios intertextuais que enriquecem nosso senso crítico.

O modo como o texto dramático shakespeariano foi reescrito pela Mauricio de Sousa Produções foi apresentada pela Mauricio de Sousa Produções, por meio da paródia e da textualidade rimada, captam a atenção do leitor e o instigam a ler o dramaturgo inglês. Trata-se de um objeto de arte, uma repetição do original que não ele mesmo, mas tão original quanto, demonstrando um caráter cultural e inovador para melhor apresentar o texto estrangeiro a um público tão distinto.

Um adaptador pode decidir deliberadamente destacar certos elementos que permaneceram latentes ou subversivos no texto ou evocar os costumes de um determinado período, tentando reestruturar a moldura do romance para se ajustar a uma interpretação. Quando a adaptação é estudada juntamente com o conceito de intertextualidade, a relação entre o texto fílmico e seu texto escrito precursor fica menos em uma ordem hierárquica e mais como uma troca, que se soma tanto ao texto quanto à fonte.

A teoria da intertextualidade no estudo de uma adaptação deve observar dois eixos: o primeiro destaca a importância do texto anterior e o segundo enfatiza a intenção comunicativa e as relações contextuais, que são a premissa para melhor compreensão de qualquer texto. Cada novo texto surge então como um intertexto, por meio de um vínculo com textos, códigos e linguagens anteriores. É por isso que o escopo e o estudo da adaptação não devem se limitar aos processos de reescrita de um único texto-base em um único sistema, podendo considerar possíveis transferências intertextuais que vão mediar a correspondência entre o texto-base e o texto-adaptado.

Apesar da simultaneidade do intertexto (audio)visual, é importante esclarecer que, por vezes, a intertextualidade pode ter um caráter literário, como em diálogos entre os personagens que remetem a passagens de obras conhecidas e que se tornam, assim, fio condutor para o desenvolvimento da trama, ou um caráter mais linguístico, como o título do filme ou série, a sinopse e, conseqüentemente, os personagens.

A adaptação extrai suas referências não apenas da fonte literária, mas também de textos visuais, de ilustrações a produções teatrais anteriores e versões cinematográficas. Assim, defendemos o argumento de que a adaptação no campo da intertextualidade tem como efeito desmistificar o binômio original-cópia, que tem sido ressaltado e também reafirmado nos estudos tradicionais de adaptação. Como bem coloca Patrick Cattrysse (1992), mesmo as adaptações cinematográficas de textos consagrados do Ocidente não se restringem somente ao literário, ou seja, a adaptação merece ser revista pela teoria da intertextualidade, tornando-se “um conjunto de práticas discursivas (ou comunicacionais ou semióticas), cuja produção foi determinada por várias práticas discursivas anteriores e por seu contexto histórico geral”.<sup>19</sup> (CATTRYSSSE, 1992, p. 62, tradução nossa)

Nas mídias, encontra-se uma multiplicidade de signos e, por mais que haja a tentativa de fazer o verbal dominar os demais componentes, a adaptação que se faz do primeiro nos demais elementos já configura uma leitura e interpretação por parte dos agentes envolvidos, cabendo ao leitor/espectador conferir interpretação a essa nova obra que lhe é apresentada, com um novo significado. Nas palavras de Rosa Rabadán (1994):

---

<sup>19</sup> No original: “a set of discursive (or communicational, or semiotic) practices, the production of which has been determined by various previous discursive practices and by its general historical context”.

Se aplicamos as relações intertextuais à interação entre sistemas ou discursos (instituição: cinema, literatura, música, política...), parece evidente que o que chamamos de intertextualidade influencia claramente a criação e/ou consolidação de outras estruturas semióticas, tais como ideologias, o cânone literário e/ou textual e as normas de aceitabilidade cultural.<sup>20</sup> (p. 132, tradução nossa)

É preciso ponderar que toda adaptação consiste em uma manipulação do texto-base e que a intertextualidade é um fator relevante nesse processo. Portanto, se traduzir e adaptar consiste em ressignificar um conteúdo em uma cultura diferente “e se parte desse sentido vem da interação entre produtos textuais, o resultado é que públicos receptores reconhecerão e identificarão alguns textos em outros”.<sup>21</sup> (RABADÁN, 1994, p. 132, tradução nossa) Com isso, podemos dizer que as características de ambos os textos que ensejam a relação intertextual transpõem o modelo comparativo da análise interartística, não se limitando a uma semelhança e diferença, mas a uma recriação perspícaz. Portanto, podemos dizer, a partir de Cañizal (1993), que a relevância da intertextualidade para os estudos da adaptação é considerá-la “*como um espaço de reescrita em que [...] os diferentes pontos de vista, escolhidos pelo artista para colocá-los em perspectiva, se condensam*” (p.77, grifo nosso).

A intertextualidade proporciona ao estudo da adaptação tanto um processo de repetição como de diferença, estabelecendo simultaneamente o retorno ao ponto de partida, projetando novos intertextos continuamente. Por fim, seria ingênuo de nossa parte, enquanto comparatistas, conceber a adaptação como um projeto de origem instantânea, e que quem a concebeu teria prontidão e acurácia para desenvolvê-la em pouco tempo. A riqueza do trabalho vai depender de como o adaptador manipula e utiliza os meios tanto do texto literário como do texto-adaptado, enaltecendo o conteúdo que ele julga ser importante no projeto e fazendo que esse conteúdo, agora redimensionado além das páginas, desperte o interesse de seu público.

<sup>20</sup> No original: “Si aplicamos las relaciones intertextuales a la interacción entre sistemas o discursos (institución: cine, literatura, música, política...) parece evidente que lo que hemos llamado intertextualidad influye de manera evidente en la creación y/o consolidación de otras estructuras semióticas tales como las ideologías, el canon literario y/o textual y las normas de aceptabilidad cultural”.

<sup>21</sup> No original: “[...] consiste en transmitir significados entre culturas distintas, y si parte de ese significado procede de la interacción entre los productos textuales, el resultado es que los receptores reconocerán e identificarán unos textos en otros”.

## Referências

- AGOST, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- ALBRECHT-CRANE, Christa.; CUTCHINS, Dennis. Ray. Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies. In: ALBRECHT-CRANE, C.; CUTCHINS, D. R. (Ed.). *Adaptation Studies: new approaches*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p. 11-22.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. 2. ed. London: Routledge, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BARROS, Diana Luz Pessoa.; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: BARTHES, R. *Inéditos I – teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-289.
- BRYANT, John. Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSEN, E. F. (Ed.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London: Bloomsbury, 2013. p. 47-67.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. A metáfora da intertextualidade. In: BARBOSA, A. M. T. B.; FERRARA, L. D.'A.; VERASCHI, E. (Org.) *Ensino das artes nas universidades*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 77-89.
- CARVALHAL, Tânia Franco. A literatura comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, E. L.; SOUZA, E. M. (Org.). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 11-18.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target*, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.
- CHAUME, Fredric. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Historia breve de la poética*. Tradução de Luis Albuquerque. Madrid: Síntesis, 1990.

ELLESTRÖM, Lars. *Beyond media borders: intermedial relations among multimodal media*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. v. 2.

ELLIOTT, Kamilla. *Theorizing Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

FERNÁNDEZ, José Enrique Martínez. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra, 2001.

FILLOLA, Antonio Mendonza. *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2001.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUTCHINSON, Ben. *Comparative Literature: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. Cotia: Cajuína, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITCH, Vincent B. *Deconstructive Criticism: an advanced introduction*. New York: Columbia University Press, 1983.

MENDES, José Roberto. Introdução. In: NISKIER, Arnaldo (org.). *A magia do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1988, p. 7-12.

MÔNICA e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta. Produção de Maurício de Sousa, direção de José Amâncio e Beto Mariano. São Paulo: Maurício de Sousa Produções Cinematográficas, 1979. 1 fita VHS (43 min.).

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ORR, Mary. *Intertextuality: debates and contexts*. Cambridge: Polity, 2003.

PEGENAUTE, Luis. Relaciones intertextuales y traducción. In: CAMPS, Assumpta; ZYBATOW, Low. (Ed.). *La traducción literaria en la época*

*contemporânea*: actas de la Conferencia Internacional “Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización”, mayo de 2006, Universidad de Barcelona. Band 10. Frankfurt: Peter Lang, 2008, p. 345-352.

RABADÁN, Rosa. Traducción, intertextualidad, manipulación. In: HURTADO-ALBIR, A. (Ed). *Estudis sobre la traducció*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1994, p. 129-139.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. 2. ed. New York: Routledge, 2015.

SANFELICI, Aline Mello. Uma tragédia divertida: Rei Lear para crianças. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 14, n. 2, p. 148-169, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VARGA, Áron Kibedi. *Teoria da literatura*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Presença, 1981.

ZENI, Lielson. Adaptação em quadrinhos como tradução. In: RAMOS, P.; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. (Orgs.). *Quadrinhos e Literatura - Diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014, p. 111-130.



## Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética-política no contexto das teatralidades negras

### *Ethical and Aesthetic Aquilombamentos: a Poetic-Politics in the Context of Black Theatricalities*

Soraya Martins Patrocínio

Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), Formiga, Minas Gerais/Brasil

sorayalettras@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4118-7660>

**Resumo:** Este artigo visa pensar e elaborar uma noção conceitual de aquilombamento no âmbito das teatralidades negras, dentro e fora de cena. A partir dos significados históricos da palavra quilombo, do seu movimento e ressemantizações, e do entendimento de que um corpo negro pode ser também um corpo-quilombo, pretende-se refletir sobre o ato de aquilombar, do qual emergem identidades e poéticas afrografadas nas e pelas relações de contato, contaminação e transcendências. Aquilombamento é pensado como ação ética e estética pautada no movimento, na travessia e na (re)criação, e forjada através dos processos radicais de relacionalidade dos corpos da negrura.

**Palavras-chave:** aquilombamento; teatralidades negras; relacionalidade; opacidade.

**Abstract:** This article aims to think about and elaborate a conceptual notion of *aquilombamento* (marooning) in the context of Black theatricalities, inside and outside the scene. Based on the historical meanings of the word *quilombo*, its movement and resemantizations and the understanding that a Black body is also a body-quilombo, it intends to reflect on the act of *aquilombar* (to maroon), from which afrographed identities and poetics emerge in and by the relations of contact, contamination, and transcendences. The *aquilombamento* is thought of as an ethical and aesthetic action grounded on the movement, on the crossing and the (re)creation, and is forged by the radical processes of relationality of Blackness bodies.

**Keywords:** aquilombamento; Black theatricalities; relation; opacity.



As teatralidades negras, nas duas primeiras décadas do século XXI, emergem nos palcos brasileiros como forças explosivas, que redefinem a criação, o pensamento e a estrutura organizacional dos modos de fazer teatros negros, e não só. Essas teatralidades, além de pensarem, concomitantemente, as contradições sociorraciais e a própria prática teatral, criaram uma ficção conceitual em que **quilombo** é uma das formas de dizer **fabulação**, força produtiva que retorna ao passado, restaura o porvir e se abre para a construção de vários mundos possíveis.

O surgimento de grupos e coletivos – como a Cia dos Comuns (RJ), Os Crespos (SP), Coletivo Negro (SP), Clarianas (SP), Coletivo Tropeço (BH), Teatro Negro e Atitude (BH), NATA (BA) – e de festivais e projetos de teatros negros – como *segundaPRETA* (BH), *Polifônica Negra* (BH), *Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo* (SP), *Segunda Black* (RJ) –, mais especificamente a partir dos anos 2000, que pensam linguagens e articulam formações teóricas e práticas sobre saberes também fora de cena, deu a ver formas novas de territorialização de sujeitos que vivem e estão em processos perenes de reconceitualização das estéticas da negrura e das identidades. Nesse sentido, argumentamos, aqui, que tais instâncias de contato e troca apontam para o surgimento de **aquilombamentos éticos e estéticos**, instaurando maneiras de relacionalidade inéditas no âmbito das teatralidades brasileiras.

Pensar em **aquilombamentos**, aqui, é pensar em uma noção conceitual que engloba, movimenta e fabula o significado mesmo da palavra **quilombo**, termo-conceito que habita o imaginário coletivo e designa uma forma de resistência e organização das pessoas negras. O ato de aquilombar, no contexto ético e estético proposto, explode a ideia de território fixo e se liga a “experiências marcadas por interações, modificações e transcendências”. (PATROCÍNIO, 2021, p. 46) Ou seja, liga-se a processos constantes de relacionalidade, contato, contaminação e tensão entre pessoas e culturas diversas.

No artigo “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, a pesquisadora, historiadora e ativista dos direitos humanos de pessoas negras Beatriz Nascimento contextualiza historicamente o conceito de **quilombo**, desde África até o Brasil. (NASCIMENTO, 2006) Em Angola, *kilombo* era um modo de resistência para garantir a identidade pessoal e significava “instituição em si”. Na verdade, conforme aponta a pesquisadora,

designava os indivíduos que, juntos com os Jangas, nômades que matavam seus próprios filhos, adotavam os adolescentes das tribos adversárias que conseguiam derrotar. Esses indivíduos eram vistos como uma ameaça significativa aos portugueses que estavam em Angola, por desfazerem os laços de linhagem e instaurarem uma forma de poder diverso diante das instituições. “Casa sagrada”, de acordo com Nascimento, também era outro possível significado para *kilombo*, lugar onde eram preparados os rituais de iniciação dos Jangas.

No Brasil, no final do século XVIII, os portugueses estabeleceram um significado para a palavra: “toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”. (NASCIMENTO, 2006, p. 119) A definição do termo no sentido de expressar instrumento ideológico contrário aos processos de subjugação se deu somente no final do século XIX e, tão logo, abarcou a ideia de símbolo de resistência. Assim, já no começo do século XX, a noção de quilombo passou a ser percebida da seguinte maneira:

Tendo findado o antigo regime, com ele foi-se embora o estabelecimento como resistência à escravidão. Mas justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional. (NASCIMENTO, 2006, p. 123)

A década de 1970 foi marcada por uma crescente busca e entendimento dos processos de resistência ocorridos no período colonial. Em 1974, por exemplo, o grupo Palmares, uma associação cultural para promover estudos de história e arte sobre o papel dos negros e mestiços no Brasil, composto pelos intelectuais Oliveira Silveira, Vilmar Nunes, Ilmo da Silva e Antônio Carlos Côrtes, publicou um artigo no *Jornal do Brasil*, no qual sugeriu o dia 20 de novembro como uma data verdadeiramente digna para se comemorar a resistência negra, em contraponto ao 13 de maio: a primeira data marca a queda do Quilombo de Palmares e o assassinato de Zumbi, um dos mais importantes líderes quilombolas brasileiros; já a segunda, indica o fim da abolição da escravidão, decretada pela Princesa Isabel, que, supostamente, por sua bondade, concedeu a liberdade aos escravizados. A História oficial, aqui, negligencia as demandas políticas, sociais e, sobretudo, econômicas por trás desse gesto “humanístico”. É no desejo de recontar a contrapelo a História que, progressivamente, as buscas por entedimento conquistaram as salas de aulas, as pesquisas, os encontros e os debates públicos, cujo objetivo era engendrar a liberdade dos afrodescendentes.

É desse modo que, a partir das últimas décadas do século XX, o termo, como bem assinala Beatriz Nascimento, passou a ser definido como sinônimo de pessoas que fazem dos seus corpos negros o próprio quilombo.

Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra. (NASCIMENTO, 2006, p.124)

A partir da linhagem, dos movimentos acerca dos significados da palavra **quilombo** e da compreensão de que um corpo da negrura pode ser também um corpo-quilombo, pretende-se refletir sobre o ato de aquilombar, do qual emergem identidades e poéticas afrografadas nas e pelas relações de contato, contaminação, transcendências e imaginação. A noção de **Aquilombamento**, nesse sentido, diz respeito a processos de relacionalidade **com/entre/a partir** dos corpos negros e de modos de privilegiar a extensão simbólica e subjetiva das práticas negras, que obliteram “os registros e os regimes de representação” (MOMBACA, 2020, p. 10) nos palcos e fora deles.

Além de ser pensada no sentido revolucionário e político de agrupamento de pessoas negras, essa noção, como estamos propondo, se projeta como **movimento**: juntar-imaginar-criar-transcriar-reimaginar para, além de movimentar sentidos outros, descortinar o próprio sentido múltiplo das experiências pretas. Logo, refletir sobre o processo de aquilombamento, na contemporaneidade, é apontar práticas éticas e estéticas comprometidas em fundar novas possibilidades de existir, criar e se relacionar.

E é nesse sentido que [quilombo] se liga aos vários significados da palavra *Calunga*, que no Kimbundu [...] língua falada no noroeste de Angola, incluindo a província de Luanda, pode significar: *mar, ação de ser, alguém que se faz presente e água que possibilita o mergulho em outros mundos possíveis*. Se os corpos fazem e refazem a si próprios como quilombo, tornando-se aquilombamentos, eles, corpos-aquilombamentos, encerram, em si mesmos, a ação de ser-quilombo, a manifestação de ser que transborda os vazios, ocupa os espaços físicos e simbólicos, faz-se presente, no presente, e navega em águas que possibilitam criar e recriar modos de habitar, ser, estar negras/os no mundo. (PATROCÍNIO, 2021, p. 42-43, grifo da autora)

Criar e recriar modos de experienciar, apresentar e viver a negrura no mundo e/ou no teatro está intimamente ligado a uma ideia de ética e

dignidade. Segundo Muniz Sodré (2017), a filosofia Nagô não compreende o sentido da palavra ética como um modo de sistematização moral do comportamento humano, pensa-a como um conceito implicado a um destino comum, isto é, um entendimento que prima pela dignidade de conviver e de habitar de toda comunidade. A dignidade, assim, é um valor absoluto, farol da ética, uma exigência radical da própria vida. Por isso a denominação **aquilombamentos éticos e estéticos**, pois a imanência dinâmica do ato de juntar-imaginar-criar-transcriar-reimaginar é também est(ética), um movimento de clareza e luminosidade da humana existência.

Como uma tecnologia preta que funciona por analogia e não por contradição, aquilombamento

liga os mundos, [...] um exercício mental de troca e criação de saberes e estratégias, uma possibilidade de existência em meio aos açoites [...] e uma condição de diálogo sofisticado que se abre e semeia o antes-o-agora-o-depois-e-o-depois-ainda. (PATROCÍNIO, 2021, p. 170)

Projeta-se, ao mesmo tempo, tanto no âmbito da ética, como entendida pela filosofia Nagô, quanto da estética, uma estética preta diaspórica, que diz de processos dinâmicos de interação, transformação e reatualização de falas, gestos e memórias em novas formas de linguagem e expressão. É “um ato de existir ligado à presença/ausência de *Calunga*, o performar de partida e de chegada das negras e negros em diáspora. (PATROCÍNIO, 2021, p. 43)

É nessa perspectiva que, pensada a partir de existências que se conectam à ideia da presença e ausência de *Calunga*, que performa a performance mesma da diáspora negra nas Américas, a noção conceitual de aquilombamento se entrelaça ao conceito de diáspora, o qual, conforme Paul Gilroy (2012), “perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (p.18) ao dissolver a ideia essencialista de que os negros são um contingente similar.

Para além de significar apenas movimento, a ideia-chave da diáspora, segundo Gilroy (2012), diz de “formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (p. 25). É desse modo que as identidades, no líquido processo de contaminação e de transcrição do Atlântico negro, envolvem-se tanto em misturas quanto em movimentos, dando a ver culturas marcadas pela mediação, conflitos e transmutações:

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substancialmente democrática do que a raça jamais permitirá existir. (GILROY, 2012, p. 13)

Paul Gilroy, portanto, compreende a diáspora como um sistema de reconceitualização da cultura que se forja continuamente através de vivências baseadas na desterritorialização e em processos radicais de relacionalidade. É nesse ponto de compreensão que o conceito de diáspora e a noção de aquilombamento se entrecruzam e nos possibilitam pensar em uma poética da relação (GLISSANT, 2005), “em que está em jogo a capacidade de se relacionar com a própria negrura, com as diferenças entre negras e negros e com a branquitude”. (PATROCÍNIO, 2021, p. 44) O mesmo que pensar em formas mais opacas de ser e estar negra e negro no mundo e em cena.

“Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro, sem perder-se a si mesmo?”. (GLISSANT, 2005, p. 28) A tessitura das poéticas de relacionalidade, o aquilombamento, antes de ser um ato que clama pelo direito à diferença, prima pela opacidade, o direito mais pulsante que, longe de tramar fronteiras, cria e recria liberdades. Formas mais opacas de habitar o mundo são a possibilidade de diluir as verdades absolutas e trançar relações. É nesse viés que a opacidade, o direito a ela, afirma “uma poética-política que evidencia o surgimento de desejos, relações sociais e culturais e modos associativos novos que apontam para o performativo”. (PATROCÍNIO, 2021, p. 45)

Se, em opacidade, a diferença não pode ser consumida ou extraída,  
talvez possamos criar uma ficção conceitual  
em que “opaco” é uma das formas de dizer  
“quilombo”,  
e assumir, assim, que a encruzilhada  
da vida negra está situada  
sobre  
um labirinto de túneis que conduzem da  
plantação cognitiva  
à floresta e  
da floresta ao  
assentamento fugitivo.  
(MOMBAÇA, 2020, p. 11)

Essa **poética-política** performaticamente afrografada desde a “diáspora ziguezagueada no Atlântico negro” (PATROCÍNIO, 2021, p. 46) se apresenta, por meio dos aquilombamentos, como uma espécie de “assentamento fugitivo” – que não diz respeito a morada no sentido fixo do termo, mas a trânsitos e travessias e opacidades – em que os desejos líquidos utópicos são corporificados, (re)encenados, decantados e celebrados. Nessa perspectiva, a noção conceitual de aquilombamento “tenta reconstruir sua própria genealogia crítica e ética [e] evidenciar uma geografia política-cultural [...]”. (PATROCÍNIO, 2021, p. 46) E, como ideia-chave para ler as po[éticas] pretas, na atualidade, realiza-se, mas não só, nos gestos de **movimento, fissura e fabulação**.

O gesto de *movimento*, conforme estamos propondo neste estudo, reflete e questiona os conceitos rígidos de uma falsa concepção do que é e do que não é arte negra e direciona para a produção da diferença e da criatividade. Ele somente pode ser pensado quando associado a outros dois gestos que se retroalimentam: *fissura e fabulação*.

O gesto de *fissura* diz sobre o ato de rachar, fender as determinações representativas calcadas na rigidez das homogeneidades sobre as formas de ser e estar negras e negros. Fissurar aqui é fender intentando maneiras novas de encenar velhos dramas negros e novas maneiras de fazê-los sentidos. É elaborar as subjetividades recalcadas, as fúrias, as melancolias, os ressentimentos, os prazeres e as alegrias criativa e esteticamente, apontando para novas práticas de dramatização do real. É uma forma de lançar mão do corpo da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens possíveis, criar imagens que faltam, já que atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens dos Teatros Negros.

É desse ato de fissurar que pode emergir aquilo que queremos significar por *Fabulação*, ou seja, a ficção como possibilidade de construção de um espaço onde negras e negros possam existir sem amarras, recriar memórias e temporalidades. Recontar a história. Dedicar-se a um desejo. Fabular é produzir imagens e olhares fabulares e identidades em devir a partir da releitura crítica da história: do passado, operando no presente e no futuro, através de uma leitura poética do mundo. Fabular é especular para se produzir rotas de fugas existenciais e estéticas.

(PATROCÍNIO, 2021, p. 83, grifo da autora)

Tais gestos se instauram nos processos de criação de linguagens artísticas, produzindo teatralidades que só são possíveis de serem elaboradas e realizadas porque os gestos de **movimento**, **fissura** e **fabulação** também se dão fora de cena e se inscrevem como práticas amplas de novas configurações sócio-político-culturais. Criadas como reação a um sistema de colonialismo cultural, essas práticas invocam meios mais ostensivamente opacos para alimentar os desejos utópicos individuais e coletivos. Nos últimos cinco anos, Belo Horizonte foi berço de várias práticas de reconfiguração cultural dentro e fora de cena: *Rolezinhos*, *segundaPRETA*, *Polifônica Negra*, Fórum Permanente das Artes Negras-Aquilombô, Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas de Belo Horizonte, assim como algumas produções que passaram por esses quilombos. Todas essas práticas são **projetos-aquilombamentos** tecidos como uma espécie de reconstituição imaginária de um mundo antirracista, uma forma de liberdade que não se submete à dominação:

Esses aquilombamentos [...] criam espaços para a experimentação de novas éticas em arte, para se produzir conhecimento sobre teatros, performances, dramaturgias e subjetividades negras. São lugares de experimentação artística, de trocas e tensões, de debates acerca das questões estéticas e da multiplicidade do fazer criativo. Além disso, apresentam-se como possibilidades de convívio, afeto, fortalecimento, sentido de pertencimento e amor, que cada vez mais tem que ser pensado na sua dimensão política, ou seja, naquela perspectiva de politização do amor, como coloca bell hooks (2019), numa discussão crítica na qual considera que o amor precisa ser compreendido radicalmente como uma força poderosa que desafia, resiste e inventa caminhos de fuga à dominação. (PATROCÍNIO, 2021, p. 39)

Nessa perspectiva, destacam-se, aqui, duas práticas de aquilombamento, **dentro-fora-dentro** dos palcos, que, simultaneamente, no rastro uma da outra, resultam da “cruza e encruza de estados transversos, perversos, reversos e por versos” (BRITO, 2019, p.14), na busca pelo sublime das existências: o projeto *Polifônica negra* e a performance *Sobre o que ainda não sabemos*, da atriz-performer Grace Passô (2017), realizada no contexto de tal projeto.

Onde estão nossos quilombos? Essa foi a pergunta feita pelos curadores da *Polifônica Negra*, Aline Vila Real e Anderson Feliciano, quando pensaram na tessitura do **projeto-aquilombamento**, em maio



de 2017. Tendo como ponto de partida os quilombos formados ao longo do período colonial e seus modos de resistência e criação, os curadores fizeram da Polifônica um território afetivo a partir da ideia de “afetos em deslocamento” (BRITO, 2019, p. 13), ao realizarem a mostra em quatro espaços diferentes da capital mineira.

Deslocando a noção de centralidade e criando espaços que são “da ordem da desobediência a um sistema imperativo e da ocupação de lugares físicos e simbólicos na construção de novas humanidades através dos teatros” (PATROCÍNIO, 2021, p. 81), a *Polifônica negra* ocupou o Teatro Espanca, no baixo centro de Belo Horizonte; o Centro de Referência da Cultura Afro-mineira, Tambor Mineiro; o Laboratório Interartes Ricardo Aleixo (Lira) e Kombo Roda Afrotópica (Kora); e o quintal da família Silva, em São Salvador, um dos bairros redutos das tradições negras na cidade. E fomentou uma discussão importante acerca das teatralidades pretas: como **movimentar, fissurar e fabular** os velhos dramas pretos nos palcos, ou seja, como encenar de maneira outra esses dramas?

Essa discussão permeou todo o projeto, marcado por criatividade, trocas, diálogos, processos investigativos sobre a multiplicidade das teatralidades e alegria de vivenciar encontros cósmicos (cantar, dançar, batucar, comer, re-viver), que trabalham na reconstrução de um passado imaginário como um presente e um porvir de felicidade, celebração, transfigurações e transcendências. Nesse sentido, a mostra estava imersa no comprometimento e no desafio de amar, visto que, como coloca bell hooks (2019), o amor é uma poderosa fonte que desafia e resiste diante dos processos de dominação.

O aquilombamento *Polifônica negra* foi a possibilidade de os artistas se juntarem para refletir, identificar e enfrentar as diferenças próprias da negrura, que “não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações”. (MARTINS, 1995, p. 26) É no ato de juntar para enfrentar as diferenças e os modos coloniais de exercer controle sobre os corpos negros que se produz ações e maneiras de existir pautadas sobretudo em forças de mediação, ou seja, concentradas na politização do amor. (hooks, 2019) Logo, conforme hooks (2019), trabalhar para ser amado e para criar uma cultura de celebração da vida, que torna o amor possível, é a possibilidade de se mover contra a desumanização e a dominação.







macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca macaca  
macaca macaca.<sup>1</sup> (PASSÔ, 2017)

A repetição da palavra “macaca”, aqui, é uma repetição performática, ou seja, dela surge o novo, algo que provoca tensões, deslocamentos e criticidade. Em cena, uma atriz que expurga um xingamento carregado de sentido aprisionante. Ao, radical e exaustivamente, enunciar tal palavra, Passô a transforma, diluindo seu sentido animalizador. E o novo se instaura à medida que a nova significação começa a ser operada, a partir do ritmo, da intenção, da ironia, do ritmo, do volume e, principalmente, do desejo da performer de expressar e traduzir modos de subjetividade negra.

Como **forma** na performance, a repetição excede a prática do depoimento, procedimento muito utilizado nas teatralidades negras, e se estabelece por meio da relação entre o que é feito e os modos de ver fazer, produzindo uma forma de ver que emerge da potência dos conflitos e das inquietudes. O significante “macaca” ganha significados outros que inscrevem, devagar-devagarinho, a performance em uma dimensão fabular.

A repetição do significante “macaca” [...] estabelece fissuras na contínua história de animalização das pessoas negras. Dela se tecem e retecem as lembranças e memórias traumáticas não como simplesmente a particularidade de um acontecimento, mas como aquilo que se torna criação, emergência do novo, ato subversivo de (re)lembrar criador e (transforma)dor.

---

<sup>1</sup> A performance compôs a programação do projeto/mostra *Polifônica negra*, realizada em Belo Horizonte, entre os dias 3 e 7 de maio de 2017. O texto da performance não está publicado.

Denunciar, esvaziar a palavra “macaca” de seu sentido aprisionante e animalizador e transformá-la, nessa perspectiva, estabelece-se como possibilidade de expressão de desejo, portanto, ato libertador na medida em que, por meio de sua repetição, a palavra atravessa e modifica os corpos da atriz e do público e vai se despregando da couraça desumanizadora de que o xingamento a reveste. De sua repetição com contornos e camadas, quase num processo de hipnotismo, a palavra “macaca,” numa poética exorcista, passa a ser operada com uma significação singular: transformar o xingamento, aqui, implica não se identificar com quem xinga e esvaziar em ato, em cena social, o aniquilamento presente no gesto animalizador. (PATROCÍNIO, 2021, p. 88)

Grace Passô, desse modo, lida com o trauma, o sofrimento e a dor, ao mesmo tempo que faz desse trauma, desse sofrimento e dessa dor uma escolha estética que, mais do que ser uma resposta e/ou revide ao xingamento, é uma abertura para novas vias do discurso. O corpo em performance e que é performance de Passô, no exercício de ressemantização do xingamento, invoca silenciosamente a palavra “negra”, assim como o faz a artista afro-peruana Victoria Santa Cruz em seu poema-performance *Me gritaram negra*. É como se, depois da exaustão a que a própria atriz e o espectador foram levados, devido à repetição do vocábulo “macaca”, a performer de *Sobre o que Ainda não sabemos* dissesse, repetidamente, não “macaca”, mas “negra”. Assim, a performance se aproxima, a partir do jogo entre o dito e o não dito, ao poema:

Tinha sete anos apenas,  
 apenas sete anos,  
 Que sete anos!  
 Não chegava nem a cinco!  
 De repente umas vozes na rua  
 me gritaram Negra!  
 Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!  
 “Por acaso sou negra?” – me disse  
 Sim!  
 “Que coisa é ser negra?”  
 Negra!  
 E eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia.  
 Negra!  
 E me senti negra,  
 Negra!

Como eles diziam  
Negra!  
E retrocedi  
Negra!  
Como eles queriam  
Negra!  
E odiei meus cabelos e meus lábios grossos  
e mirei apenas a minha carne tostada  
E retrocedi  
Negra!  
E retrocedi [...]  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
E passava o tempo,  
e sempre amargurada  
Continuava levando nas minhas costas  
minha pesada carga  
E como pesava!...  
Alisei o cabelo,  
Passei pó na cara,  
e entre minhas entranhas sempre ressoava a mesma palavra  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra!  
Até que um dia que retrocedia, retrocedia e que ia cair  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
Negra! Negra! Negra!  
E daí?  
E daí?  
Negra!  
Sim  
Negra!  
Sou  
Negra!  
Negra!  
Negra!  
Negra sou  
Negra!  
Sim

Negra!  
Sou  
Negra!  
Negra  
Negra!  
Negra sou  
De hoje em diante não quero  
alisar meu cabelo  
Não quero  
E vou rir daqueles,  
que por evitar – segundo eles –  
que por evitar-nos algum dissabor  
Chamam aos negros de gente de cor  
E de que cor!  
Negra  
E como soa lindo!  
Negro  
E que ritmo tem!  
Negro Negro Negro Negro  
Negro Negro Negro Negro  
Negro Negro Negro Negro  
Negro Negro Negro.  
Afinal  
Afinal compreendi  
Afinal  
Já não retrocedo  
Afinal  
E avanço segura  
Afinal  
Avanço e espero  
Afinal  
E bendigo aos céus porque quis Deus  
que negro azeviche fosse minha cor  
E já compreendi  
Afinal  
Já tenho a chave!  
Negro Negro Negro Negro  
Negro Negro Negro Negro  
Negro Negro Negro Negro  
Negro Negro Negro.  
Negra sou!  
(SANTA CRUZ, 2015)

Invocar o poema-performance da poeta e ativista afro-peruana, dito no silêncio do intertexto e no jogo vocal e corporal da atriz-performer, é a possibilidade de apresentar uma imagem outra refletida para além de um espelho já gasto, que oferece a quem ver a oportunidade de fissurar as aparências e engendrar novas significações e novos tipos de sujeitos. O poema se realiza “no jogo de dupla fala e sentido performado pela atriz, o que lhe permite agir nos interstícios da coerência ideológica e lançar-se, também, em perene processo de libertação”. (PATROCÍNIO, 2021, p. 91)

Tal jogo, como aponta Leda Maria Martins (1995), caracteriza as culturas negras, logo, também, as teatralidades, uma vez que se manifesta com uma função ideológica, refletindo tanto na formação de sentido quanto na elaboração de formações discursivas e de modos de agir de dupla referência/dupla face. Assim elaborado, o jogo indica, em vários níveis, um diálogo pautado na intertextualidade e na interculturalidade entre as formas de expressão ocidentais e africanas, anunciando a encruzilhada mesma que é a cultura afro-brasileira.

Nesse sentido, Passô institui um jogo jogado no **entres** da aparência e da representação, visando, assim, traduzir a diferença. Entre o que é explicitamente dito e o que é performado no silêncio dos gestos e das intenções, a atriz abre uma fresta que fende a representação essencialista sobre as personalidades negras e fabula subjetividades. É nesse espaço desejado e construído que ela elabora para si mesma uma identidade mais fugitiva e performática, além de um pensamento crítico sobre a História.

Esse jogo diz sobre os processos de resistência, preservação e transcriação das culturas negras, que, desde a travessia atlântica, foram obrigadas a driblar os processos de submissão e de poder instituídos. A singularidade das culturas de matriz africana, ressignificada em *terra brasilis*, é diretamente ligada ao fato de ter “vivido uma estrutura dupla, em ter jogado com as ambiguidades do poder e, assim, podido implantar instituições paralelas”. (SODRÉ, 2005, p. 99) É a partir dessa estrutura que a ordem simbólica negra brasileira se desenvolveu de forma descontínua e assimétrica:









Assim, a performance fissa as imagens desumanizadoras criadas sobre os corpos da negrura, ao mesmo tempo que projeta o corpo da atriz Grace Passô como um corpo que performa um saber hieroglífico, típico das identidades subjugadas e animalizadas. Entender o corpo da atriz dessa maneira é admiti-lo na sua habilidade de sobrevivência e na sua potência de criação, que afirma a imaginação, no sentido atribuído por Didi-Huberman (2011), de produção de imagens como modo de fazer política e elaborar pensamento.

É nessa perspectiva que as teatralidades negras usaram e usam o palco cênico como dispositivo de uma poética-política, em que as questões estéticas e éticas se fundem, fazendo emergir poéticas e modos de organização que tentam, contínua e obstinadamente, suturar, com o mínimo possível de dor, as cindidas humanidades. Buscando e criando a própria linguagem est(ética), artistas, coletivos, projetos e/ou festivais constroem mecanismos que fissuram tanto os modos essencialistas de representação quanto os de conceber e fazer política.

Nas últimas décadas, o surgimento dos **aquilombamentos éticos e estéticos** e suas novas formas de territorialização fez sobreviver sujeitos que “produzem falas e existências outras, reconhecem outras tradições, criam novas formas de sociabilidade em cena e, conseqüentemente, dão nova dimensão pública ao fazer teatral”. (PATROCÍNIO, 2021, p.186) Artistas inseridos nesses aquilombamentos, que fazem de seus corpos o quilombo em si mesmos, tecem cenas, no teatro e fora dele, cujo objetivo é fabular e produzir diferentes realidades a partir do entendimento crítico e criativo das estruturas sociais, políticas e culturais brasileiras.

Nesse sentido, esses artistas fazem três importantes movimentos ao criticar as contradições sociais, repensar outros modos de organização social e elaborar suas práticas e experiências artísticas pautadas no interesse em evidenciar o plural das existências e das estéticas negras. Tal elaboração, como vista na poética de Grace Passô, aponta para:

[...] uma mirada estética cada vez mais interessada em não se limitar e reproduzir acriticamente as imagens redutoras de existências negras, os pensamentos dualistas acerca do bem e do mal e os discursos sobre a negrura como um conceito de sentido único e absoluto. Esses teatros nos dizem também, e sobretudo, de um fazer estético ligado diretamente a várias temporalidades: uma elaboração da experiência do tempo na busca por superar e reelaborar o racismo – passado que não passa –, não para seguir em frente, numa perspectiva de progresso, mas para implodir essa noção de tempo linear e cronológico e reelaborar a experiência negra de tempo, os modos como as pessoas negras vivem e são resultados dessas experiências temporais, além de colocá-las em perspectiva. (PATROCÍNIO, 2021, p. 186)

*Sobre o que ainda não sabemos* (PASSÔ, 2017) não finda ou delimita sua potencialidade, antes, diz de modos de produção da diferença e da criatividade, no exercício de traçar e trançar caminhos que levem a existências mais especulativas. Não se esgota em si mesma, indica a liberdade como condutora do processo criativo, num movimento radical de pensar a negrura como conceito semiótico, forjado no âmbito das relações. Pois aquilo que funda os sujeitos negros não é apenas o tom da pele. As experiências negras são multirrelacionais, habitam e experienciam as temporalidades e a subjetividade, que se perfaz na cor, mas também a excede.

O que se tem nessa abertura para a liberdade é a emergência e a afirmação de sujeitos que enunciam sua própria história e identidade. É dessa enunciação que é possível cocriar, fora dos palcos, formas de afeto e de criações epistêmicas tecidas nas poéticas de relacionalidade, ou seja, os aquilombamentos. Como propõe Leda Maria Martins (2002), no artigo “Performance do tempo espiralar”, no jogo espiralar do tempo, “no qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação [...] tudo vai e tudo volta” (MARTINS, 2002, p. 84), entre o passado e o futuro, esses aquilombamentos, no presente, afirmam uma poética-política contrária a todas as formas de subjugação e comprometida com os modos associativos e performativos, que clamam pelo direito à opacidade. (GLISSANT, 2008) Formam, assim, um quilombo do “[...] desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos, a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155, grifo do autor)

Logo, na contemporaneidade, esses quilombos do desejo, redes de afeto e convivência ética e estética, nas suas relações de encantos, contato, contaminações e transcendências, são fundamentais para a múltipla experiência de ser negra e negro de muitos artistas e para a tessitura, igualmente múltipla, das teatralidades. Buscando a própria ressurgência, os aquilombamentos afirmam seus querer e irradiam seus lampejos.

## Referências

BRITO, Deise Santos de. *Casamento de preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

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

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2.ed. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Ucam, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução de Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. *Revista de Criação e Crítica*, São Paulo, n. 1, p. 53-55. 2008.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.69-92.

MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*. São Paulo: Masp Afterall, 2020. Disponível em: <http://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZW0J7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTIS, A. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza: Imprensa Oficial, 2006. p.117-125.

PASSÔ, Grace. *Sobre o que ainda não sabemos*. Belo Horizonte: [s.n.], 2017.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. *Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena*. 2021. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTA CRUZ, Victoria. Me gritaram negra. *Universidade Livre Feminista*, Brasília, DF, 21 mar. 2015. Disponível em: <https://feminismo.org.br/me-gritaram-negra-poema-de-victoria-santa-cruz/18468/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito da cultura no Brasil*. São Bernardo do Campo: Lamparina, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.



## A carta da escravizada Esperança Garcia, escrita por ela mesma, e a formação do cânon literário afro-brasileiro

### *The Letter of the Slave Esperança Garcia, Written by Herself, and the Formation of the African-Brazilian Literary Canon*

Elio Ferreira de Souza

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, Piauí / Brasil

professorelioferreira@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-7280-4273>

**Resumo:** A carta de Esperança Garcia, de 6 de setembro de 1770, foi endereçada ao Governador da Capitania de São José do Piauí (MOTT, 1985; 2010), Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, uma “inusitada reclamação” (MOURA, 2004) por se tratar de uma escravizada que se dirige à principal autoridade do Piauí colonial setecentista. A epístola, resguardada as peculiaridades, é um marco parecido com a *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500), missiva da chegada do branco ao Brasil. Significa afirmar que a petição de Esperança é o registro mais antigo da escravidão no país, de autoria de uma mulher negra, brasileira e cativa. Isso confere a essa narrativa o status da escritura de uma gênese da formação do cânon da literatura afro-brasileira. Estabeleceremos também relações da carta de Esperança com o livro *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma* (1861), de Harriet A. Jacobs, escritora estadunidense.

**Palavras-chave:** Esperança Garcia; carta; narrativa dos escravizados; Brasil; Estados Unidos.

**Abstract:** The “Letter” of Esperança Garcia, from September 6th, 1770, was addressed to the Governor of the Captaincy of São José do Piauí (MOTT, 1985, 2010), Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, a “non-precedent complaint” (MOURA, 2004) it is about a slave who addresses the main authority of the eighteenth-century colonial Piauí. The epistle, guarded the peculiarities, is a similar mark to the *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500), letter about the arrival of the whites in Brazil. It means that Esperança’s petition is the oldest written record regarding slavery in the country, authored by a black Brazilian, and captive woman. This concedes this epistolary narrative a scripture status of a genesis; of the formation of the African-Brazilian literary canon. We will also establish relations between the letter by Esperança and the book *Incidents of the Life of a Slave Told by Herself* (1861), by Harriet A. Jacobs, an American writer.

**Keywords:** Esperança Garcia; letter; slave narratives; Brazil; Estados Unidos.

## Introdução

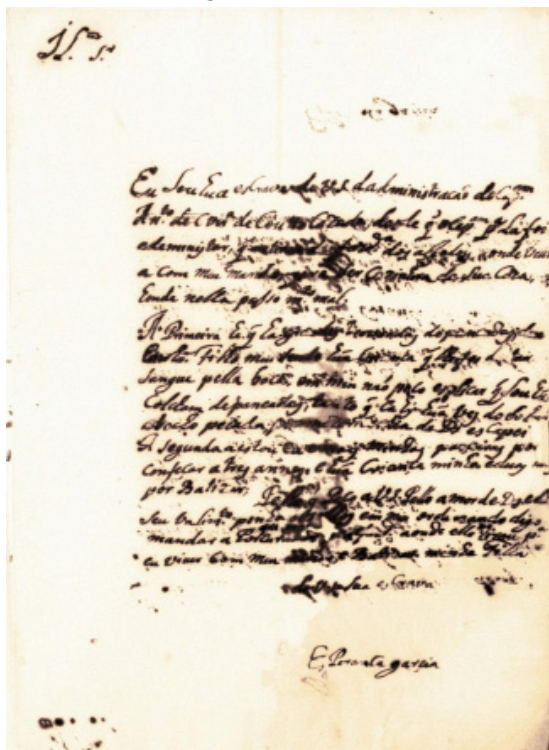
Eu Sou hua escrava de V.S. dadministração do Cap.<sup>am</sup>  
Ant<sup>o</sup> Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap.<sup>am</sup> Lá foi  
adeministrar, q. me tirou da Faz<sup>da</sup> dos algodois, onde via  
co meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella  
passo m<sup>to</sup> mal.  
A Primeira hé q. ha grandes trovadas de pancadas  
enhum Filho meu sendo huã criança q. lhe fez extrair sangue  
pella boca, em mim não poço esplicar q Sou hu colcham  
de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada;  
por mezericordia de Ds esCapei.  
A segunda estou eu e mais minhas parceiras por  
confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais por Batizar.  
Pello q Peço a V.S. pello amor de Ds. e do  
Seu Valim.<sup>to</sup> ponha aos olhos em mim ordinando digo  
mandar a Porcurador que mande p. a Faz<sup>da</sup> aonde elle m. tirou p.<sup>a</sup>  
eu viver com meu marido e Batizar minha Filha

de V.Sa. sua escrava  
EsPeranCa Garcia<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arquivo público do Piauí. Texto original da carta de Esperança Garcia (1770).

Figura 1 – Título



Fonte: Foto de Paulo Gutemberg, cedida ao autor deste artigo. Teresina (PI), Brasil, 2015.

Defende bell hooks que, quando produzimos conhecimento, os nossos discursos não incorporam apenas palavras de luta, mas também de dor – a dor da opressão. E, quando escutamos os nossos discursos, também se escuta a dor e a emoção contidas na sua precariedade: a precariedade, segundo hooks, de *ainda* sermos excluídas/os dos lugares a que acabávamos de “chegar”, mas onde dificilmente podemos “ficar”. (KILOMBA, 2019, p. 59)

Entendo por narrativa dos escravizados no Brasil a obra escrita por eles e elas mesmas, homens e mulheres negras que resistiram à escravidão, cujo texto autobiográfico conta as experiências pessoais, coletivas e episódios relacionados aos incidentes fatídicos do cativo, narrados e protagonizados por esses heróis e heroínas negras da história. A carta de



Esperança Garcia endereçada ao Governador do Piauí (1770) é a saga de uma mulher escravizada, que viveu no interior do Brasil. O relato escrito incita uma cronologia da “**performance**” (TAYLOR, 2013) a partir da escrita de dor e recusa à violência do regime de escravidão. Isso se traduz na “**oralitura**” (MARTINS, 2000) de uma escrita gestual do corpo, que narra cenas de crueldade para persuadir o branco/destinatário acerca das injustiças e brutalidades do sistema escravagista e reivindicar os direitos que foram retirados de Esperança e colegas do cativo. Essa dinâmica da oralidade/escrita dos autores e autoras escravizadas instaura a formação de um cânon da literatura afro-brasileira. Essa forja e safra ou bigorna de artefatos e estratégias de contar histórias e temas são evocados em *O Atlântico Negro*. (GILROY, 2001).

A exemplo, “**o ponto de vista do narrador**” (DUARTE, 2010), a narrativa de dentro, “incluindo aí a sua subjetividade” (CUTI, 2010, p. 57), a premonição da negritude na escrita, a herança oral de matriz africana (SOUZA, 2017), resistência, reivindicação por igualdade de direitos, resiliência. Esse arcabouço textual torna-se peculiar à episteme da obra literária de autoras e autores negros do Brasil, especificamente nos séculos XVIII e XIX, cujas estratégias de narrar perpassam as cortinas do passado para significar lugares de encruzilhadas e experiências dos autores/as afro-brasileiros contemporâneos. A escrita dos escravizados/as revela a gênese e a formação da narrativa autobiográfica de autoria afrodescendente. Diria algo mais como forja e safra na cosmologia de

escrevivências, em que o ato de escrever se dá profundamente cumpliciado com a vivência de quem narra, de quem escreve; [...] o sujeito da escrita apresenta em seu texto a história do outro, também pertencente a sua comunidade. (EVARISTO, 2020, p. 18)

Essa narrativa é peculiar à obra de autores/as negras, que hoje têm publicado experiências pessoais e coletivas em forma de autobiografias, biografias, canções, cartas, contos, crônicas, diários, fábulas, poemas, repentes, romances etc.

Reafirmo que, *a priori*, pretendo investigar a missiva de Esperança, endereçada ao Governador da Capitania de São José do Piauí, Gonçalo Lourenço Botelho de Castro. Contarei um pouco da história, a vida da autora/protagonista e os eventos de dor em que esteve envolvida – o

registro escrito e factual da resistência da escravizada contra os horrores da escravatura no Brasil da segunda metade do século XVIII. Almejo elucidar acontecimentos a partir da leitura de fontes primárias como os manuscritos de época, a memória oral, as ruínas das antigas construções, os sítios e peças arqueológicas. Itinerários que talvez nos guiem à revelação de fatos e enigmas relacionados à fuga, ao paradeiro – à vida dessa mulher negra que deu novo significado à história da escravidão no nosso país e, especialmente, no Piauí. Até então, não há quaisquer registros do que teria sucedido a Esperança, uma vez consumada a denúncia por escrito contra o hostil e poderoso “Procurador” dos Algodões, e administrador das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth. Tudo nos leva a crer que o Capitão Antônio Vieira do Couto fora intimado a justificar-se perante o Governador, em consequência das práticas abusivas e excessos contra os escravizados das fazendas dos antigos Regulares da Companhia de Jesus. Contudo, pelo que se sabe ou consta nos registros escritos posteriores ao incidente, assinados por Couto, datados entre 1770 e 1774, como o relatório de exportação de boiadas para a Bahia, não há quaisquer indicativos de punições mais graves, imputadas a ele pelo Governador do Piauí. Embora seja o único registro escrito conhecido de autoria de uma escravizada ou escravizado no Piauí colonial, a carta de Esperança não foi a única denúncia por escrito contra o sadismo, a violência e as mazelas do Capitão, além do seu favorecimento ilegal através da apropriação de manufaturados e alimentos produzidos pelos escravizados das fazendas do Fisco Real, sob a administração do referido algoz.

### **Narrativa de formação do cânon literário afro-brasileiro**

A carta autobiográfica de Esperança antecipa o ideário de feminismo negro, “sororidade e solidariedade” (hooks, 2018, p. 28) entre as mulheres negras e cativas no sertão do Piauí colonial, praticamente duas décadas antes da Revolução Francesa, ocorrida em 1789. O relato de dor, persuasão, recusa, negação, ginga e mandinga eleva-se de modo incisivo contra o algoz ao denunciar, em petição escrita, as agressões, e põe em dúvida a reputação do administrador dos Algodões perante os olhos do Governador. Suponho que, uma vez surpreendido pela inusitada carta de Esperança, o destinatário, ao ler os relatos e episódios de dor e coragem de uma mulher jovem e cativa, mãe e casada, a qual lhe confiara o próprio destino, de certo o Governador

foi enredado pelo senso de responsabilidade do cargo que exercia, pela veracidade e contundência da trama narrativa escrita e instigante da cativa dos Algodões. Enfim, a crônica de “escrivivências” de Esperança é uma espécie de teia mágica. E, ainda, a forja e bigorna/safra de uma escrita do real cenário de dor e crueldade da crônica social dos escravizados no Brasil. Tal episteme torna-se peculiar à escrita **oralizada** e autobiográfica dos autores e autoras afro-brasileiros escravizados ou ex-escravizados. A exemplo, a carta “Sou tratado com pouco respeito” (1650), escrita pelo soldado alforriado Henrique Dias ao Rei de Portugal; os repentes e pelepas do afro-paraibano Inácio da Catingueira (?-1879), poeta não alfabetizado, contra o preconceito racial e o racismo de seus contendores; o livro de poemas *Primeiras trovas burlscas de Getulino* (1859-1861) e as cartas de Luiz Gama, escritor afro-baiano e ex-escravizado; o livro *Biografia de Mahommah Gardo Baquaqua: uma narrativa de Zoogoo*, publicada pela primeira vez em 1854, de Mahommah Gardo Baquaqua (2017), autor africano escravizado no Brasil que, durante viagem num navio mercante aos EUA, foge do cativo e, anos mais tarde, escreve sua autobiografia.

Por conseguinte, temos conhecimento da existência material de apenas três documentos acerca da vida de Esperança Garcia: a carta endereçada ao Governador do Piauí, escrita por ela mesma, datada de 6 de setembro de 1770, corpus da nossa investigação; uma carta anônima, sem data e identificação, localizada no Arquivo Histórico do Piauí, o documento “Escravos dos Algodões”, constante na *Relação dos Escravos das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth*, de 1778, assinada por Manuel Antunes da Assumpção e, parte do acervo da Biblioteca Nacional, do Brasil. Neste sentido, a heroína negra que conspirou contra a violência e o terror do cativo em razão dos incidentes cruéis e humilhantes da Fazenda dos Algodões, uma das onze estâncias da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth. A carta é a história pessoal de uma mulher cativa de apenas dezenove anos de idade, casada e mãe de dois filhos. Sob esse aspecto, devo admitir, que “a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2014, p. 29).

O escravizado era uma “peça”, objeto ou coisa do regime escravista. Ocupava a mísera condição de bem semovente, pois assim eram tratados os reféns do cativo (homens, mulheres, crianças) nas fazendas de gado, roças e engenhos de cana-de-açúcar no interior do Brasil setecentista, tais quais

os bois, cavalos, cargas de rapadura, fardos de algodão, açúcar, farinha etc. Nesse sistema de desumanização de homens e mulheres negras, Esperança dá significado a sua recusa, por excelência, ao escrever a carta e empreender sua própria fuga da “Caza de Residência”, casa e sede da administração das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth, para onde fora levada, junto com os filhos, Pedro e Paula, contra sua própria vontade, para ser “cozinheira” na casa do Capitão Antônio Vieira do Couto, o algóz do incidente narrado na carta.

Em dezessete linhas, com os recursos da linguagem rica em metáforas como: “trovoadas de pancadas”; “colcham de pancadas”. Esperança conta sua saga ao Governador. Ela diz que é uma “escrava”, casada, – “dadministração do Cap.<sup>am</sup> Ant<sup>o</sup>. Vieira de Couto [...]”. Narra que desde a chegada, o referido Capitão havia lhe retirado dos Algodões, onde vivia com os filhos e o marido, para ser cozinheira na casa dele, o que a impedira da convivência com o marido em família. Conta também que ali, na nova morada, passava muito mal. Fala que o filho, Pedro, de três anos, é muito maltratado, uma criança, que chegou a sangrar pela boca, em consequência das – “grandes trovoadas de pancadas”, desferidas pelo Capitão. Conta também que, ela mesma, Esperança, não podia explicar a razão de tantos açoites e crueldades, que se tornara – “um colcham de pancadas”. Certa vez, foi peiada pelo Capitão. Caiu do sobrado escadas abaixo, mas escapou – “por mezericordia de Ds esCapei”. A autora narra que ela mesma e as “parceiras” estavam há três anos por confessar. Além da filha de colo, Paula, e mais duas crianças das colegas de escravidão por batizar.

Por último, pede ao Governador da Capitania do Piauí que interceda no conflito contra os abusos e truculências praticadas pelo administrador da Fazenda dos Algodões, dando ordem para que este, em cumprimento do mandado daquele superior, envie Esperança de volta ao seu lugar de origem, aos Algodões, para ela viver com o marido, Ignácio Angola, e batizar a filha: “Pello q Peço a V.S. pello amor de Ds. e doSeu Valim.<sup>to</sup>/ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar a/Porcurador que mande p. a Faz<sup>da</sup> aonde elle <sup>m</sup>. tirou p.<sup>a</sup> eu/viver com meu marido e Batizar minha Filha”. Infelizmente, até o momento, não se registraram quaisquer provas documentais acerca da resposta do Governador à carta de Esperança. No entanto, oito anos mais tarde, o nome de Esperança, do esposo Ignácio Angola, dos prováveis filhos Pedro e Paula, além de outros escravizados e escravizadas constam

na lista já citada “Escravos dos Algodões”, no documento manuscrito *Relação dos Escravos das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth*. (ASSUMPCÃO, 1778). À época, os Algodões e a Inspeção já se encontravam sob a administração do novo Inspetor, Manoel Antunes da Assumpção. Em 1774, Assumpção sucedera ao Capitão Antônio Vieira do Couto, por motivo da morte do último, em maio do mesmo ano (PIAUI, 1761), de causa desconhecida por nós.

Reporto-me, aqui, a outro episódio de violência, narrado no segundo parágrafo da carta petição, cuja cena de horror parece transcorrer no interior da casa grande, quando a trama é desencadeada nos degraus das escadas, na parte mais elevada, que dava acesso às dependências do sobrado. Ali, no andar superior, de certo, Esperança fora atirada das escadas pelo Capitão. Por pouco, a tentativa de homicídio não resultou na morte de Esperança, que fora amarrada pelos pés, peiada como se fosse um animal e impedida de se locomover livremente: “tanto q cahy huã vez do Sobrado/abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei”. A provável casa, a que se refere a autora e protagonista da carta, encontra-se, hoje, em total ruína, demolida pelos anos e séculos de abandono. Os escombros estão localizados na zona urbana do centro da cidade de Nazaré do Piauí, onde à época, teria sido a morada do Inspetor algoz, ao mesmo tempo “Caza da Residência” e sede da administração das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth. A casa da sede situava-se num terreno de elevações de frente para um grande pátio. O prédio seria obra dos antigos proprietários, os Jesuítas proscritos por El Rei de Portugal, Dom José I. Da varanda da frente da casa grande, ter-se-ia uma visão privilegiada do grande pátio. Ali os bois oriundos das várias fazendas, trazidos pelos criadores ou vaqueiros das respectivas estâncias, passariam sob a revista e avaliação do Inspetor para o transporte por terra e comercialização na Bahia. A viagem devia durar muitos dias sertão adentro até chegar a Salvador, o destino previsível da boiada, sob os cuidados dos vaqueiros e escravizados.

Na minha infância e adolescência, conheci a maioria daquelas paragens. No entanto, somente durante as três últimas viagens de visitas exclusivas aos sítios, com a propriedade de pesquisador, atentei-me de forma mais sistemática para obter essas informações com as comunidades quilombolas remanescentes, que vivem nessas fazendas. Das construções antigas, localizei, ainda intacta, apenas a casa da Fazenda de Baixo,

provavelmente mais recente, do século XIX. Os prédios antigos, em ruínas, foram substituídos, no Povoado Serrinha, em São Francisco do Piauí. A antiga Fazenda dos Algodões ficava a aproximadamente 30 km, ou cinco léguas, pela rodovia, e a 18 km “por dentro”, três léguas a pé ou no lombo de animal. Da infância, quando andei por esses lugares remotos, nos engenhos de rapadura e nas farinhadas, tenho algumas vagas lembranças da casa grande avarandada e compartimentos enormes da Fazenda dos Algodões, ainda na década de 1960.

### **A carta autobiográfica de Esperança: uma narrativa de experiência e dor do escravizado no Brasil**

A carta de Esperança é a voz da senzala, cuja escrita de experiência pessoal e coletiva assume a forma da narrativa dos/as escravizados/as. Esse relato possui o caráter multifacetado da crônica “como expressão literária híbrida, ou múltipla” (MOISÉS, 1974, p. 133). O texto foi escrito dez anos depois da expulsão e sequestro dos bens aos padres da Companhia de Jesus, antigos proprietários dessas estâncias, proscritos por Dom José I, El Rei de Portugal. Os episódios do incidente são narrados em primeira pessoa, cuja autora e protagonista denuncia maus-tratos e requer direitos para si e a coletividade de escravizados. Os estratagemas do discurso literário ganham ênfase no corpus da narrativa, a narradora/protagonista e cativa forja em espiral a dinâmica de narrar por dentro dos episódios vivenciados por ela mesma e escravizados/as da Fazenda Algodões.

Esperança Garcia era uma “escrava”, uma mulher negra. Os contextos histórico e social do cativo eram-lhe desfavoráveis à fala e à dignidade humana sob diversos aspectos. Viveu no século XVIII, nas fazendas do interior do Piauí, quase um século antes das campanhas abolicionistas terem início no Brasil. A cativa alfabetizada fala como subalterna e “sujeito consciente”. (SPIVAK, 2018, p. 110). Conta sua história para “legitimar” o “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017, p. 79), o espaço reivindicado por ela, para si mesma, para os filhos, o marido e o grupo de escravizados negros. Em dezessete linhas de narrativa, diz, com engenhosidade e coragem, quem é e do que se trata sua missiva. Quando escreveu a carta, era muito jovem.

É provável que se encontrasse refugiada, em algum lugar até hoje ignorado. Recompunha-se da longa caminhada de 60 km, ou dez léguas, na estrada, “cortando por dentro”. Segundo o sr. Expedito, morador do atual

quilombo Algodões, seria essa a distância do antigo trajeto a pé ou a cavalo, da “Caza da Residência”, localizada na sede das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth à cidade de Oeiras, então capital do Piauí. Hoje, à distância de 69 km pela estrada de asfalto. A antiga cidade recebera o nome em homenagem ao Conde de Oeiras, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, à época influente Secretário de Dom José I, um ano depois da carta, de 3 de setembro de 1759, em que este expulsou os Jesuítas de Portugal e dos domínios do seu Reino, conforme transcrição *ipsis litteris* de trechos da referida Carta Régia:

Nestas indispensaveis circunstancias tenho pois determinado que os sobreditos Regulares corrompidos; deploravelmente allienados do seu santo Instituto; e manifestamente indispostos por tantos, taõ abominaveis, e taõ inveterados vicios para voltarem á observancia delle; como notorios Rebeldes, Traidores, Adversarios, e Agressores que tem sido, e são actualmente da minha Real Pessoa, e Estados, e da paz publica, e bem commum dos meus fieis Vassallos, sejam prompta, e effectivamente exterminados, desnaturalizados, proscriptos, e expulsos de todos os meus Reinos, e Dominios, para nelles mais nao poderem entrar : Ordenando que debaixo da pena de morte natural e irremissivel nenhuma Pessoa de qualquer estado, e condiçãõ que seja lhes dê entrada nos mesmos Reinos, e Dominios ou com elles tenham qualquer correspondencia, ou communicaçãõ verbal, ou por escripto; ainda que aos mesmos Reinos, e Dominios venhaõ em habitos diversos; e que hajaõ passado a qualquer outra Ordem Religiosa; a menos que para isso tenhaõ immediata, e especial licença minha, os que assim os admittirem, ou practicarem [...]. (D. JOSÉ I, 1759)

O sequestro das referidas fazendas, orquestrado pelo Marquês de Pombal, foi seguido do desterro dos religiosos da Companhia de Jesus, os padres Jesuítas, o que teria afetado de algum modo os costumes, relações de convivência e a vida dos/as escravizados/as, que passaram a pertencer ao Fisco Real e, conseqüentemente, a viverem sob a gestão dos novos administradores.

Em uma das várias fugas que empreendera para livrar-se dos açoites e crueldades do administrador da Fazenda dos Algodões, Esperança Garcia teria fugido da “Caza da Residência”, sede administrativa das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth, juntamente com os filhos, com destino à então capital do Piauí, Oeiras. No itinerário de fuga e ao chegar ao destino desejado, suponho que Esperança tenha tido ajuda de parentes e



colegas do cativo, assim como no trajeto para chegar à sede do Governo e entregar a carta em mãos do próprio Governador, Gonçalo Lourenço Botelho de Castro. De certo, Esperança decidira por si mesma escrever a carta, como também de algum modo recebera o apoio e incentivo de partidários da resistência ao agressor. Esses seriam sabedores da história de violência e crueldade contra Esperança, como também do astucioso engenho do saber ler e escrever da protagonista. Já no limite do suportável, em consequência das pauladas, socos, pontapés e outras formas de agressão, tentativa de violação ou estupro, Esperança, a princípio, deve ter também recorrido ao ex-administrador da Fazenda dos Algodões, que ali estivera como gestor entre os nove e os dezesseis anos de idade da narradora do episódio. Consta em documento oficial da época que, no mesmo ano em que os Jesuítas foram desterrados, José Estevão Falcão assumira a administração da Fazenda dos Algodões, mantendo-se ali como administrador no período de 1760 a 1767. De certo, Falcão conquistara de algum modo a confiança de Esperança, à época criança, e dos demais homens e mulheres cativas. De 1767 a 1774, os Algodões e todas as outras fazendas da Inspeção de Nazareth, inclusive a Casa da Residência, ficaram sob a administração do Capitão Antônio Vieira do Couto – o algóz de Esperança (PIAÚÍ, 1761).

Pelo que nos parece, Falcão tivera por grande desafeto Couto, seu colega e sucessor, o que também nos faz crer que teria sido de fato o primeiro, o provável autor de uma carta anônima (SILVA, 2017), que também põe em dúvida a reputação do último. Se não o próprio Falcão, algum branco de nome ignorado dera o papel, a pena, a tinta e, talvez, lugar seguro e apropriado para Esperança escrever a carta. Isso é o que podemos deduzir, ante a vigilância do sistema escravagista e mesmo a extrema pobreza do escravizado em lugar tão longínquo e isolado como o sertão do Piauí setecentista e colonial, que certamente não lhe permitiria a compra desses artefatos para pôr em prática ação tão incomum aos “condenados da terra” (FANON, 2010), como a hábil iniciativa de escrever a carta do próprio punho para reivindicar direitos e denunciar um agressor muito poderoso.

De outro modo, o que me parece improvável, teria Esperança, no ato da fuga, subtraído papel, pena e tinta da “Caza da Residência”, onde servira à subjugação do trabalho escravo e tortuoso, ao sadismo e às humilhações do Capitão Antônio Vieira do Couto. Caso assim tenha ocorrido, tornar-se-ia



motivo de maior agravamento para o algoz justificar as odiosas reprimendas contra a protagonista do incidente.

Supomos que o Governador teria condenado as práticas abusivas levadas a efeito pelo Capitão Antônio Vieira do Couto, o que seria prudente da parte da autoridade superior. Isso haveria na tentativa de inibir os excessos de violência, cujas práticas poderiam resultar em atmosferas de hostilidade, mal-estar e conflitos, como a perturbação da convivência entre a senzala e a casa grande. Essa decisão seria a mais convincente e provável, pois os governadores e funcionários da administração colonial tiveram por compromisso e código irrefutável garantir os interesses e a preservação do patrimônio das fazendas de El Rei de Portugal.

Mediante resposta favorável da carta petição em favor próprio de Esperança, ela teria regressado com os filhos para a Fazenda Algodões para viver com o marido, de quem havia sido separada e tido dificultada a convivência pelo Capitão Antônio Vieira do Couto. Quanto ao futuro de Esperança, não há qualquer registro material de que tenha regressado aos Algodões à época desejada, tampouco se o Governador do Piauí teria lhe dado alguma resposta. Contudo, há o registro escrito do nome “Esperança Crioula 27 anos” oito anos depois do incidente, na relação dos “Escravos dos Algodões” de 1778, conforme alusão em páginas anteriores. Torna-se prudente ainda considerar outros documentos, que se referem à reincidência de práticas condenáveis do citado Capitão, as quais teriam sido negligenciadas graças à proteção de políticos influentes junto à administração do Governador do Piauí.

Esperança era uma criança, tinha apenas nove anos de idade, quando presenciou a chegada do primeiro gestor da Fazenda dos Algodões, nomeado pela ordem de El Rei de Portugal, uma vez desterrados os extintos Regulares da Companhia de Jesus. A criança negra dos olhos vivos, grandes, puxados, e inteligentes, talvez tenha assistido mais assustada que curiosa à chegada de José Esteves Falcão, que sucedera à administração dos Jesuítas desterrados. A vida de Esperança começou a mudar no dia 10 de março de 1760, “com um novo senhor: El Rei de Portugal [...], o então governador do Piauí, João Pereira Caldas, cumprindo ordens do marquês de Pombal, confiscou os bens administrados pela Companhia de Jesus, prendeu os Jesuítas e os remeteu à Bahia” (LIMA, 2005, p. 24).

Uma vez expulsos os Jesuítas e sequestrados os seus bens, foram nomeados novos gestores do Fisco Real. O tenente de Cavalaria José Esteves Falcão ascendeu ao posto de Administrador das fazendas “Serrinha” e “Algudoens” e da “Rezidência de Nazareth”. (PIAUÍ, 1761). No mesmo documento de 1 de novembro de 1760, assinado por João Pereira Caldas, Governador do Piauí, o capitão Antônio Vieira do Couto fora nomeado para o cargo de Administrador das fazendas “Possoens” e “Campo Grande”, conforme transcrição fidedigna dos documentos abaixo (PIAUÍ, 1761).

Em 1767, Esperança Garcia tinha dezesseis anos. Pedro, o filho primogênito, seria uma criança de colo. Ela teria se casado entre os quinze e os dezesseis anos com Ignácio Angola, trinta anos mais velho que a jovem esposa, um africano, conforme o nome de nacionalidade confere. Foi quando o então administrador José Esteves Falcão, depois de quase sete anos à frente das fazendas de gado Algodões e Serrinha e da Residência de Nazareth, foi sucedido por Antônio Vieira do Couto. O último ascendera ao posto de “Inspetor das Fazendas e da Residência de Nazareth”, ao total de onze fazendas de criação de gado bovino e cavalariças, roças e sítios. A partir desse dia nefasto, a vida de Esperança passou a tomar o rumo do caminho mais desditoso, que poderia acontecer a uma mulher ou homem escravizado, como a separação da família, e, conseqüentemente, dos filhos, marido, esposa, convivas e parentes, tornando de fato o impedimento da união familiar do sujeito negro. O documento datado de dezesseis de agosto de 1767, assinado pelo Governador de São José do Piauí, João Pereira Caldas, refere-se à nomeação de Antônio Vieira do Couto para administrar as onze fazendas da Inspeção de Nazareth, incluindo a Fazenda dos Algodões, onde vivia Esperança e, por último, a Residência de Nazareth, sede administrativa das fazendas, conforme transcrição *ipsis litteris*:

Em execução da Real Ordem, [...], nomeio ao Capitão Antonio Vieira do Couto por Inspector das Fazendas da Tranqueira de Baixo, Serrinha, Algudoens, Olho d’Água, Catarens, Genipapo, Guaribas, Mato, Gameleira do Mimbó, Mocambo, Lagoa de São João, Residência de Nazareth. (PIAUÍ, 1767)

## **A história de duas mulheres escravizadas: Esperança Garcia e Harriet A. Jacobs**

A carta de Esperança Garcia é um testemunho raro e precioso da crônica da escravidão no Brasil, pelo seu significado para a vida, a cultura e a história do negro brasileiro. Esse tipo de narrativa é uma revelação do mundo de homens, mulheres e crianças que fizeram a travessia forçada do “Atlântico negro” (GILROY, 2001) para viver a mais cruel e humilhante experiência humana – a escravidão. Há quase quinhentos anos, a História e a memória do negro brasileiro vêm sendo silenciadas e desvirtuadas e, mesmo nos dias de hoje, têm ressurgido discursos e práticas racistas, colonialistas e, necropolíticas, responsáveis pelo genocídio de milhares de jovens e crianças negras nos morros, comunidades e periferias pobres das metrópoles brasileiras. Soma-se a esses episódios fatídicos o negativismo da ciência, o elogio ao ódio, o preconceito, o racismo estrutural e ações governamentais contra o estudo e ensino sobre gênero, história, filosofia e, sociologia nas escolas de Ensino Básico, agravados pelas políticas do atual governo. O Brasil também ocupa a vergonhosa posição de maior traficante de africanos escravizados nas Américas. Temos um número muito reduzido de obras escritas por aqueles que viveram a experiência do cativo no nosso país. No entanto, esse tipo de narrativa dos escravizados no Brasil, escrito por eles e elas mesmas, significa o registro da história real e a vida em regime de escravidão, eventos narrados a partir de experiências pessoais e coletivas, e do ponto de vista do negro brasileiro ou afrodescendente.

Assim, torna-se oportuno, investigarmos a função social das *slave narratives* dos Estados Unidos da segunda metade do século XVIII à década de 1860, escritas durante os anos que antecederam a abolição da escravatura naquele país, consumada em 1865. Ali, mais de uma centena de escravizados/as fugitivos/as, em geral sob o apoio e incentivo de grupos abolicionistas ou de amigos, escreveram e publicaram a história deles e delas mesmas, de parentes e parceiros, de homens e mulheres que viveram a experiência nefasta da escravidão. Isso foi o que pudemos constatar na leitura do livro *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma* (1861), de Harriet A. Jacobs. A autora conta as experiências de mulher escravizada nos Estados Unidos. Depois de estratégias frustradas e esforços sobre-humanos por manter-se foragida, escondida na casa da avó durante seis a sete anos, em lugares insalubres, totalmente exíguos e com ar irrespirável como o de debaixo do assoalho, e do teto da casa, Harriet consegue empreender com sucesso a fuga do cativo, ainda na adolescência, quando a história de

crueldades e infortúnios da escravidão se lançou sobre ela e seus familiares. Dessa obra, destacamos um testemunho breve e real, que dá a noção do que foi na verdade a fábrica dos holocaustos e flagelos – a escravidão do africano e descendentes negros, pois:

Seus escravos eram poucos, e quando morreu foram todos distribuídos entre os parentes. Cinco deles eram filhos da minha avó e tinham tomado o mesmo leite que alimentara os filhos de sua mãe. Apesar da prolongada e fiel servidão de minha avó aos seus senhores, nenhum de seus filhos escapou do leilão. Essas máquinas vivas feitas por Deus não são, aos olhos de seus senhores, mais do que o algodão, ou os cavalos que criam. (JACOBS, 1988, p. 27)

Do mesmo modo que a autobiografia de Harriet narra a história pessoal dela mesma e a história de luta, dor e infortúnio dos afrodescendentes escravizados nos Estados Unidos, a carta de Esperança Garcia conta também a história real de sua vida e os incidentes do cativo no Brasil, na Fazenda dos Algodões. A missiva da afro-brasileira é a crônica dos acontecimentos diários da escravidão nas fazendas de gado do Piauí colonial e escravagista. O estilo, a estética da narrativa autobiográfica são de natureza “negralizada” (SOUZA, 2017, p. 308), “crioulizada”, diria certamente Glissant (2005), cuja peculiaridade dir-se-á também da petição epistolar esperanciana. Admitimos por esse lugar de trânsito a apropriação da escrita do branco, a ressignificação do modelo da petição setecentista pela fala/escrita de uma mulher negra subalternizada pela escravidão. O fluxo em espiral da escrita esperanciana é a tradução da encruzilhada de experiências, a cosmogonia da tradição africana na diáspora, a recusa, a dor, o desespero, algum rastro, algumas pegadas ou qualquer coisa de esperança levadas a feito na oralização da escrita, nas canções, poemas, contos, narrativas que têm sido reforjadas na bigorna/safra das literaturas afrodescendentes.

A escrita de Esperança preenche as prerrogativas da narrativa de “uma escre(vivência) de dupla face” (EVARISTO, 2005, p. 201) por tratar de registro pioneiro: – a escritura de uma mulher negra sobre a vida e o trabalho cativo nas roças e fazendas distantes, no Brasil setecentista, cuja “escrita de nós” (EVARISTO, 2020) prima pela veracidade e dramaticidade dos episódios de dor da vida em cativo. Subjetividade, lírica, maestria na forma de narrar a história enredam o leitor numa teia de comoções:

Eu Sou hua escrava de V.S. dadministração do Cap.<sup>am</sup>/Ant<sup>o</sup> Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap.<sup>am</sup> Lá foi/ademinar, q. me tirou da Fazd<sup>a</sup> dos algodois, onde vevia/co meu marido, para ser cozinheira da sua caza,/Eonde nella passo m<sup>o</sup> mal.

O ponto de vista da narradora, o “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) da mulher negra e cativa, a solidariedade textual em favor das “parceiras” e escravizadas evidenciam o tom premonitório da negritude literária no Brasil, o ativismo de gênero e etnia. Na missiva ao Governador Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, Esperança fala como sujeito consciente, em nome dela mesma e da dor de uma escravizada, dos filhos e marido:

A Primeira hé q. ha grandes trovadas de pancadas/enhum Filho meu sendo huã criança q. lhe fez estrair/Sangue pella boca, em mim não poço esplicar q Sou hu/Colcham de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado/abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei.

A narradora se solidariza, especialmente, com as “parceiras” do cativo, mulheres negras e cativas, o que também configura de forma premonitória a consciência de gênero e sororidade entre mulheres negras e escravizadas, a que já nos referimos em páginas anteriores: “A segunda estou eu e mais minhas parceiras por/Confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais/por Batizar”. A carta de Esperança assemelha-se ainda ao estilo do roteiro para projeção de uma película cinematográfica sobre a experiência real e traumática de uma mulher negra e cativa na Fazenda dos Algodões, uma das principais fazendas de criação extensiva de gado bovino do Piauí colonial e escravagista.

A carta autobiográfica de Esperança é a história real, breve e comovedora das experiências dessa mulher negra e cativa, de seus filhos, marido, das amigas também escravizadas e dos filhos destas, submersos na condição mais humilhante e cruel – o cativo. A respeito disso, podemos ouvir mais uma vez a voz da estadunidense Harriet A. Jacobs que, trinta anos depois de fugir do cativo, escreveria sua autobiografia, *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma* (1861). No Prefácio, Jacobs fala do sentimento e da dor incurável da escravidão: “Só pela experiência se pode compreender como é profundo, e escuro, e repugnante aquele poço de abominações [...]”. (JACOBS, 1988, p. 23). A publicação de *Incidentes* deu-se no auge das campanhas abolicionistas dos Estados Unidos e às

vésperas da Guerra de Secessão, que duraria quatro anos de intensa guerra entre o Norte, abolicionista e o Sul, escravocrata, finalizando-se em 1865, com a vitória dos nortistas e a abolição da escravatura no país.

A carta da cativa da Fazenda dos Algodões foi escrita quase um século antes da publicação da autobiografia de Harriet A. Jacobs. Apesar de toda e qualquer forma de cativo ser brutal e desfavorável ao escravizado, eram remotas as condições de fuga do cativo nas antigas fazendas de gado, pertencentes à Coroa de Portugal em lugares longínquos do Piauí, sobretudo pela dificuldade de sobrevivência em se tratando de mulher e mãe de dois filhos ainda muito pequenos. Além disso, na época, não se cogitava a existência de quaisquer organizações abolicionistas no Brasil.

Esperança Garcia nasceu e viveu no Brasil. Como já nos referimos anteriormente, quando escreveu ao Governador do Piauí, era “escrava” e cozinheira da Fazenda dos Algodões, uma das muitas fazendas de criação de gado no interior do Piauí. Embora naquela ocasião, tenha sido levada contra sua própria vontade para a Casa da Residência, sede das fazendas da Inspeção de Nazareth e casa do Capitão Antônio Viera do Couto. Até o momento, não há notícias da existência de quaisquer registros documentais, que constatem precisamente o ano e o dia do nascimento de nossa protagonista e heroína negra. No entanto, como já mencionado, foi constatada a existência de documentos manuscritos datados de 1778, nos arquivos da Biblioteca Nacional, do Brasil, que registram a idade de “Esperança crioula”, do esposo “Ignácio Angola”, de prováveis filhos do casal e de outras pessoas malfadadas que viviam naquele regime de cativo, conforme *Relação dos Escravos das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth*. Na listagem dos “escravos” da Fazenda dos Algodões, daquele ano, consta que “Esperança” teria 27 anos de idade, e o esposo “Ignácio Angola”, 57. Pelo que se tem observado nos registros escritos, à época das fazendas de gado do Piauí, o termo “crioula” era usado habitualmente pelo regime de escravatura para identificar a mulher escravizada nascida no Brasil, ao passo que “crioulo” teria função semelhante para também identificar a nacionalidade do homem escravizado.

Isso legítima, ironicamente, a nacionalidade de Esperança Garcia, uma mulher negra e escravizada na sua própria terra, o Brasil, e subalternizada às experiências de dor do cativo, como violência, violação sexual, humilhações, ódio irreduzível, sadismo. Sabe-se muito pouco da

vida dessa protagonista. A saga e a história de resistência de Esperança, a cada dia que se passa, tem feito dessa mulher negra e cativa uma estrela guia no céu de crescente esplendor, pelo que ela significa para a História da formação do sentimento de negritude e símbolo de resistência em defesa dos direitos da mulher negra no Piauí e no Brasil.

*A Relação dos Escravos das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth*, a que tenho me referido, repito, é de 8 de setembro de 1778. Constitui-se em um dos três e únicos registros materiais, que comprovam a existência de Esperança. Pelo que se tem constado ou constatado, até o presente, este manuscrito seria a única prova material de que Esperança teria voltado a residir ao lado dos filhos e marido, na Fazenda dos Algodões e, possivelmente, dado à luz outros filhos e filhas, além dos já sabidos pelos nomes de Pedro e Paula. O documento citado acima foi assinado, precisamente, oito anos e dois dias após a data da carta de Esperança e, coincidentemente, no mesmo mês de setembro, quando viera à luz a narrativa escrita e protagonizada pela “escrava”, cuja escritura registra o amargo incidente dos Algodões, em linhas capazes de comover e transportar para os dias de hoje a imagem real e o significado de ser mulher negra e escravizada no interior do Brasil colonial, no terceiro quartel do século XVIII. A mesma *Relação dos Escravos da Inspeção* parece também nos revelar alguns episódios de certa forma surpreendentes, relacionados à vida de Esperança, por constar da assinatura de Manuel Antunes da Assumpção, o então Inspetor das Fazendas de Nazaré do Piauí, que sucedera ao antigo administrador e algoz de Esperança, Antônio Vieira do Couto, após o falecimento deste, em 12 de maio de 1774.

### **Considerações finais**

A narrativa de Esperança impõe-se como escrita de formação do cânon da literatura afro-brasileira, enquanto relato de experiência pessoal e coletivo escrito e protagonizado por uma mulher negra e cativa. Esse manuscrito constitui uma peça raríssima para a crônica histórica e social da escravidão no Brasil e, em especial, como texto iniciático da narrativa de “escrivência” (EVARISTO, 2020) de autoria negra no nosso país, que denuncia a brutalidade da escravatura, como também demonstra resistência



e cumplicidade da autora na defesa dos direitos de si<sup>2</sup> e do outro – filhos, marido e parceiras de infortúnio.

A carta de Esperança é uma apropriação do modelo de petição setecentista do branco, que a autora utiliza para denunciar os abusos do administrador das fazendas de gado e requerer direitos junto ao Governador da Capitania do Piauí. Nesse sentido, a narrativa estabelece um marco iniciático na cosmologia da escrita afro-brasileira, marcada pela tradição oral africana, pelos ritmos e artefatos da língua falada pelo povo negro não letrado, subalternizado pela escravatura no Brasil. Acrescentam-se a herança e estilos da narrativa *griot*, como “os *griots* músicos, os *griots* “embaixadores”, os *griots* genealogistas” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 193), cujos guardiães da memória africana, contadores de histórias reais, cantores, conselheiros de reis e imperadores, profetas, detentores de diversos saberes e ciências, exerceram e ainda exercem papel fundamental na transmissão de conhecimento e manutenção da tradição cultural do seu povo ou nação. Também jamais poderíamos negligenciar o legado das narrativas de experiência, os contos, fábulas, canções, memórias dos velhos e velhas contadoras de história, especialmente, “os condenados” (FANON, 2010) pelo sequestro colonial e descendentes em diáspora, no Novo Mundo.

A narrativa de experiência de Esperança; a *Autobiografia* de Mohammad Gardo Baquaqua, africano escravizado no Brasil; a carta e poemas de Luíz Gama, poeta baiano e ex-escravizado; os versos do poeta repentista Inácio da Catingueira, paraibano, escravizado não letrado; são alguns exemplos formadores de uma episteme da literatura afro-brasileira, cuja tradição tem se afirmado na dinâmica das relações estabelecidas entre as narrativas de origem à escrita de autoras e autores negros, que escreveram e publicaram suas obras durante e depois da escravatura, como também autores e autoras contemporâneas.

---

<sup>2</sup> Artigo retirado de trechos do ensaio apresentado para obtenção de Pós-Doutorado em Letras/Estudos Literários junto à UFMG (julho/2018 - agosto/2019), sob a Supervisão do Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte; e no “estágio de investigação” no Centro de História da Universidade de Lisboa, sob a Supervisão do Prof. Dr. Carlos Almeida.



## Referências

- ASSUMPTÃO, Manoel Antunes da. *Relação dos Escravos das Fazendas da Inspeção de Nossa Senhora de Nazareth*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil, 1778.
- BAQUAQUA, Mahommah Gardo. *Biografia de Mahommah Gardo Baquaqua: um nativo de Zoogoo, no interior da África*. Tradução de Lucciani M. Furtado. São Paulo: Uirapuru, 2017.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DOM JOSÉ I. *Carta nNum. XVII, de 3 de setembro de 1759*. Lisboa: s. n., 1759.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, 2010.
- EVARISTO, Conceição. A escrituragem e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Org.). *Escrituragem: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escrituragem de dupla face. In: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 218-228.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade de Candido Mendes, 2001.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.
- hooks, bell. *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- JACOBS, Harriet. A. *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LIMA, Solimar Oliveira. *Braço forte: trabalho escravo nas fazendas da nação no Piauí: 1822-1871*. Passo Fundo: UPF, 2005.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOTT, Luiz. *Piauí colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: APL, 2010.

MOTT, Luiz. R. B. *Piauí colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela: Governo do Estado do Piauí, 1985.

MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

PIAÚÍ. AHU. *Ofício do Governador João Pereira Caldas ao ex-secretário da Marinha e Ultramar Tomé Joaquim da Costa sobre o que se fez com as fazendas dos jesuítas*. Cx. 7, doc. 11, D. 445, Piauí, 11 fev. 1761.

PIAÚÍ. AHU. *Ofício do Governador do Piauí João Pereira Caldas ao secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre a nomeação de três inspetores para a administração das fazendas dos jesuítas*. Cx. 9, doc. 5, 7. D. 588, Vila da Moucha, 16 ago. 1767.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVA, Mairton Celestino da. “Não convém negro sem amo”: escravos, índios e jesuítas nas fazendas da Companhia de Jesus na Capitania de São José do Piauí, 1750-1800. *África(s)*, Salvador, v. 4, n. 8, p. 32-45, 2017.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra: Solano Trindade e Langston Hughes*. Curitiba: Appris, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.



## Literatura e história do/no Amapá em jornais oitocentistas

### *Literature and History of/in Amapá in Nineteenth-Century Newspapers*

Valdiney Valente Lobato de Castro

Faculdade Estácio, Macapá, Amapá/Brasil

valdineyvalente@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6704-9218>

**Resumo:** Legitimado como território apenas em 1943, o Amapá pode ter sua história recomposta por meio dos jornais oitocentistas, capazes de auxiliar a desvendar a história da região e as produções literárias escritas sobre ou nas terras amapaenses, que, à época, pertenciam ao Grão-Pará. Incide nesse propósito o objetivo deste estudo: analisar, a partir de publicações, principalmente literárias, saídas nos jornais oitocentistas, como se desenhou, de 1850 a 1900, a imagem do Amapá. Para tanto, foram coligidas publicações de textos literários e notas relativas ao desenvolvimento da população, as quais podem ajudar também a compor um cenário sobre a circulação da literatura. Assim, a partir da pesquisa, será possível relacionar a evolução da identidade da sociedade com as produções literárias saídas nos jornais, bem como ampliar o entendimento sobre a relação que o Amapá, no Oitocentos, mantinha com os demais estados do país por meio da circulação dos impressos.

**Palavras-chave:** notícias; poesia; oitocentos; Amapá.

**Abstract:** Legitimized as a state only in 1943, Amapá could have its history recomposed through nineteenth-century newspapers, able to help unravel the history of the region and the literary productions written on or in the lands of Amapá, which, at the time, belonged to Grão-Pará. The aim of this study is to analyze, based on publications, mainly literary, published in nineteenth-century newspapers, how the image of Amapá was drawn from 1850 to 1900. For this purpose, publications of literary texts and notes on the development of the population were collected, which can also help to compose a scenario about the circulation of literature. Thus, from the research, it will be possible to relate the evolution of society's identity with the literary productions published in newspapers, as well as broaden the understanding of the relationship that Amapá, in the 1800s, had with the other states of the country through circulation of prints.

**Keywords:** news; poetry; eight hundred; Amapá.

## A circulação e a democratização dos jornais no Oitocentos brasileiro

Três armários altos guardavam os manuscritos, notas, lembranças, cálculos, apontamentos, tudo empilhado e rotulado metodicamente. [...] Da parede, em ganchos, pendiam os jornais da semana, que eram depois tirados, guardados e finalmente encadernados semestralmente, para consultas. (ASSIS, 1891, p. 124).

Na cena em tela, extraída do romance *Quincas Borba*, sucesso de crítica e público do final do século XIX, Teófilo, após um desabafo com a esposa, D. Fernanda, adentra ao seu gabinete de trabalho e, na descrição desse ambiente, é revelado o trabalho detalhista do ambicioso personagem em arquivar e catalogar os jornais para consultas futuras.

Mesmo essa cena não sendo a mais prestigiada do famoso romance, ela ajuda a tecer um painel sobre os hábitos do homem oitocentista. Machado de Assis, consagrado por meio das gazetas, ao tecer um personagem que cataloga jornais, destaca o poder dos impressos como veículo por onde informações, oficiais ou não, chegavam à população; e demonstra a necessidade de arquivamento dessas folhas. Além disso, a narrativa é ambientada no final dos anos de 1860 e, ficções à parte, nessa década, ao se considerar apenas os jornais catalogados pela Biblioteca Nacional e disponibilizados para consulta digital, há um expressivo número de 254 folhas circulando na cidade da Corte, o que explica por que o narrador refere-se no plural ao suporte, pois, seguramente, as famílias adquiriam periodicamente mais de uma gazeta.

Ao acompanhar diacronicamente a evolução dos impressos, percebe-se como pouco a pouco vão surgindo jornais de diferentes áreas, o que denota o aumento no número de leitores e a busca pela leitura especializada. Há periódicos de todo tipo: destinados às mulheres; às atividades específicas como engenharia, agricultura, medicina e farmácia; aos interesses militares; às ocupações econômicas, políticas e administrativas, isto é, os jornais interessam a todos os públicos, o que justifica a grande quantidade em circulação. Essa propagação se avoluma com as estradas de ferro e os navios a vapor, possibilitando com que as folhas públicas alcançassem as províncias mais distantes em uma época de difícil acesso.

Esse movimento foi tão intenso que é possível perceber, em jornais diários cariocas, anúncios de saídas de navios a vapor para Santa Catarina,

Rio Grande do Sul, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Bahia e Pará, além das viagens internacionais para Marselha, Buenos Aires, Porto, Lisboa e Montevidéu, ainda na década de 1860. Desse modo, os jornais produziram uma rede de contatos entre editores, escritores e livreiros que, além de promover a universalização das notícias, colabora para divulgar autores e textos da literatura no mercado nacional. Graças a esse poder de penetração dos impressos, consolida-se no Brasil um público leitor ávido por acompanhar as novidades do dia a dia e com acesso às informações de outras cidades, o que, ao mesmo tempo em que potencializa o conhecimento dos leitores sobre diferentes realidades culturais do mundo, dá condições para que as notícias de interesse nacional possam tornar-se conhecidas em todo o país.

Considerando essa dimensão, entende-se por que Pierre Bourdieu (1992, p. 70) declara que a imprensa operou “uma expansão sem precedente no mercado dos bens culturais”, pois, ao oferecer notícias de todo o país e, na medida do possível, da Europa, com periodicidade regular e por meio de material de excelente qualidade, o jornal tornou-se o principal veículo de comunicação e configurou-se como responsável por instruir o leitor-consumidor oitocentista. Sendo assim, a penetração da imprensa ao alcançar diferentes partes do Brasil ajuda a consagrar o XIX como o século em que a identidade do nosso país se constituiu.

### **As décadas de 1850 e 1860 e as notícias sobre o povoamento do Amapá**

Desde meados do século XVIII, graças aos esforços de Mendonça Furtado, governador do Grão-Pará, o processo de povoamento das terras macapaenses já havia sido implantado com a criação da vila de Macapá em 1758, atendendo ao plano imperialista de proteger a Amazônia. No entanto, a vida dos primeiros colonos era repleta de dificuldades: as plantações eram comumente destruídas com as chuvas, e as febres assolavam os moradores que, sem assistência, não resistiam. Esses dissabores, além de gerar um custo alto para o império por arcar com a alimentação dos agricultores, ocasionava com que muitos deles abandonassem as terras, o que não permitiu um aumento significativo da população.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arthur Cezar Ferreira Reis (1949), ao discorrer sobre a formação do território do Amapá, informa que, em 1790, Macapá contava com 2.531 habitantes; em 1821, com o processo de independência, a quantidade aumentou para 2.549 moradores; e, em 1839, 2.558 pessoas habitavam a vila de Macapá.

Com a independência política do Brasil, no início do século XIX, os próprios brasileiros passaram a assumir os cargos antes ocupados pelos portugueses e novos incentivos como terra, casa e dinheiro foram oferecidos para as famílias que se fixassem no Amapá, atraindo diversos moradores como os cabanos anistiados.<sup>2</sup> Há, de fato, um avanço com o surgimento de engenhos e fazendas de gado que contribui para que Macapá, em 1856, seja elevada à condição de cidade. Desse modo, na metade do XIX, é possível perceber a situação de desenvolvimento da população:

Em 1862, o panorama transformara-se indicando progresso. Em Macapá, contavam-se 2.780 habitantes, dos quais 2.058 eram livres e 722 escravos; em Mazagão, 3.653 habitantes, sendo 329 escravos e 3.324 livres. Os estabelecimentos industriais somaram 471, em Macapá, com 1.409 braços. Os engenhos elevaram-se a 8, movidos por animais. Havia 2 curtumes, 60 pequenas fábricas de sabão, 1 olaria e 400 sítios de fazer farinha. As fazendas de gado eram em número de 82, com rebanho de 22.000 cabeças, e as propriedades agrárias, de 40. Plantava-se cacau, feijão, milho, arroz, café, algodão, fumo e urucu. A borracha já constituía, porém, o forte da ocupação dos munícipes: 10.000 arrobas valendo 160:0008000. A farinha representava-se nos 10.000 alqueires; o cacau, nas 400 arrobas, valendo 2:0008000; a castanha, nos 2.500 alqueires, valendo 7:5008000. (REIS, 1949, p. 89)

Pela descrição, a imagem que se desenha é a de uma região em plena ascensão. No entanto, os jornais da época, longe de se aterem apenas a números, oferecem informações sobre a verdadeira situação da cidade. O jornal paraense *A Estrela do Norte*, em 07 de janeiro de 1866, relata uma viagem do bispo Dom Antonio de Macedo Costa para Macapá, em novembro de 1865, e, ao reproduzir as impressões do religioso, relata as “terríveis febres intermitentes”, o “sofrível estado de conservação” da igreja e a pouca quantidade de pessoas reunidas na cidade. Nesse mesmo ano, a folha carioca *A Pátria*, em 17 de janeiro, na seção “Transcrições”,

---

<sup>2</sup> A princípio, os cabanos foram perseguidos pelas forças imperiais e muitos fugiram para os interiores ocupando diversos locais do Amapá. Essa migração fez com que ocorressem muitas lutas nos anos de 1835 e 1836 para expulsar os revoltosos das terras amapaenses. Em 1840, quando D. Pedro II concedeu o perdão dos crimes políticos aos participantes do movimento, novamente muitas pessoas migraram para o Amapá atraídas pelas ofertas de trabalho e moradia.

passa a divulgar o longo texto “Notas sobre o Amazonas”<sup>3</sup> e, ao tratar de Macapá, especialmente em relação à imponência do forte, inclui impressões mais favoráveis do que as do bispo: “Macapá não é um sítio doentio, “há abundância de gado e de viveres”, “reina em Macapá uma viração constante que refresca a atmosfera”.

Jornais de diferentes locais do país divulgavam as notícias sobre a região, muitas vezes transcritas de gazetas paraenses que, graças à proximidade da terra e às viagens regulares para o Amapá, publicavam constantemente informações sobre os mais diferentes assuntos: transportes de couro e borracha, nomeações de cargos públicos, pagamento de salários, gratificações e despesas, partidas dos correios, geralmente nos dias 1º e 18 de cada mês, requisições de pagamentos de ordenados atrasados, situações dos presos trancafiados na fortaleza de Macapá, remessas de materiais para a construção de obras, decisões dos juizes sobre crimes praticados na região, descrições sobre os negros fugidos a fim de favorecer a captura, relação de pessoas despachadas para a viagem ao Amapá, óbitos ocorridos na região, datas de saídas e chegadas dos paquetes,<sup>4</sup> entre outros.

Nessas notícias, é possível perceber como se deu nas décadas de 1850 e 1860 o processo de implantação e desenvolvimento das escolas, com notas sobre solicitações de pagamentos de ordenados atrasados, despesas com as escolas, lista de materiais enviados para a instrução pública, pagamentos mensais com professores de gramática latina e gramática francesa para as primeiras letras, transferências, nomeações e licenças de professores, e ainda, em 1861, fundação da escola de ensino primário para o sexo feminino.

Considerando a quantidade da população apresentada na citação de Reis (1949), algumas linhas acima, percebe-se que quase um terço da população da região era formado por negros. Obviamente que essa contagem não absorve os negros fugidos que se abrigavam em diferentes espaços nas terras amapaenses, em virtude da imensidão do território e das dificuldades de penetração das expedições devido às questões geográficas.

---

<sup>3</sup> Essas mesmas notas foram divulgadas ainda no jornal *O Publicador Maranhense*, também na seção “Transcrições”, em 24 de fevereiro de 1866.

<sup>4</sup> Recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Vitor Marcos Gregório (2008), intitulada “Uma face de Jano: a navegação do rio Amazonas e a formação do estado brasileiro (1838-1867)”, que mostra as navegações ocorridas na segunda metade do século XIX e as escalas dos navios em Macapá.



São exatamente esses personagens, por muito esquecidos, que ilustram grande parte das notícias saídas sobre o Amapá nos jornais de diferentes cidades do país. No entanto, nessas notas, o que salta aos olhos é a barbaridade: nas descrições de escravos fugidos há sempre marcas de maus-tratos; quando o negro é condenado por algum crime, as sentenças são sempre mais severas; nas informações sobre a captura, os negros são punidos com castração ou outros castigos cruéis e, quando morrem, explica-se: “é justificável pelas circunstâncias do momento” (O PUBLICADOR MARANHENSE, 03 de maio de 1851, p. 3)

No *Diário do Grão Pará*, de 16 de agosto de 1853,<sup>5</sup> foi publicado um ofício do delegado de Macapá, datado de 11 de junho, em que comunica a captura de João, escravo de Feliciano de Souza Gil, fugido havia cinco anos.<sup>6</sup> Para evitar ser preso, João havia subido em uma mangueira e, consciente do destino atroz que o aguardava, rasgara o ventre e cortara em pedaços o intestino para atirá-lo aos soldados que iam na diligência.

Semelhante sacrifício percebe-se no soneto intitulado “Maria Bárbara”, composto por Tenreiro Aranha,<sup>7</sup> e divulgado em vários jornais do país. Nessas reproduções, anunciava-se como introdução a seguinte informação: “Mameluca, casada com um soldado do regimento de Macapá (Pará), cruelmente assassinada no caminho da Fonte de Marco por não querer adular. O sr. Tenreiro Aranha achou neste fato objeto para o seguinte soneto” e, em seguida, apresentava-se o poema, transcrito a seguir:

---

<sup>5</sup> Essa mesma nota foi divulgada no jornal carioca *O Republico*, em 28 de setembro de 1853.

<sup>6</sup> Adalberto Júnior Ferreira Paz (2017a, p. 39) destaca que essas fugas dos escravos precisam ser compreendidas também considerando as redes de articulação tecidas envolvendo relações de comércio, parentesco, afinidades e conveniências que tanto interferiam nas fugas, quanto nas expedições para as capturas. Como o autor afirma: “a Amazônia era um labirinto com muitas entradas e saídas entre a escravidão e a liberdade”.

<sup>7</sup> Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811) nasceu na Capitânia de São José do Rio Negro, à época pertencente ao Grão-Pará, e trabalhou como funcionário da Alfândega, em Belém. De seus escritos, pouco material resistiu ao tempo. Um naufrágio, em 1832, fez com que seu filho, João Batista, que depois se tornaria o primeiro presidente da província do Amazonas, perdesse alguns originais do escritor e, três anos depois, muitos manuscritos foram destruídos quando saqueadores invadiram a casa do poeta em Belém. Em 1850, foi publicado o livro *Obras literárias de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha* e, em 1899, teve a sua segunda edição, em Lisboa, pela Tipografia da Companhia Nacional, com a inclusão de odes, cantatas, dramas, idílios e oratórios.



Se acaso aqui topares, caminhante,  
Meu frio corpo já cadáver feito,  
Leva piedoso com sentido aspeito  
Esta nova ao esposo aflito, errante.

Diz-lhe como de ferro penetrante  
Me viste, por fiel, cravado o peito,  
Lacerado, insepulto, e já sujeito  
O tronco feio ao corvo alti-volante;

Que d'um monstro inumano, lhe declara,  
A mão cruel me trata desta sorte;  
Porém que alívio busque à dor amara,

Lembrando-se que já teve uma consorte.  
Que, por honra da fê que lhe jurara,  
À mancha conjugal prefere a morte.

Como o autor faleceu em 1811 e a publicação do seu livro ocorreu, primeiramente, em 1850, não se sabe quando o soneto começou a ilustrar as páginas dos jornais brasileiros. Na folha semanal carioca *Arquivo Municipal*, em 23 de agosto de 1860, além do poema, foi publicada uma biografia do autor juntamente com informações acerca de sua produção. O poema foi reproduzido também em 1862, no *Almanaque histórico de lembranças brasileiras*, do Maranhão; em 18 de setembro de 1864, no jornal carioca *Brasil literário*; em 1873, no *Almanaque administrativo, Mercantil e industrial*, do Pará; em 15 de novembro de 1883, na folha capixaba *Vasco Coutinho*; e, ainda, em 1º de agosto de 1890 n' *O Estado da Paraíba*. Em algumas dessas folhas, a história era anunciada como “Lucrécia Paraense” em alusão ao episódio da dama romana, Lucrécia, que se suicida após ter sido estuprada. Curiosamente, Antonio Candido (1959), ao comentar a obra de Tenreiro Aranha, menciona a “situação de Lucrécia” que sofre a infeliz Bárbara.

Além dessa tragédia, o soneto também ilustra uma situação muito comum no início do século XIX: as relações entre as mulheres das colônias e os homens destacados a trabalhar no regimento para a proteção do reino, afeto incentivado à época pelo governador do Grão-Pará, Mendonça Furtado, com a intenção de expansão do povoamento nas terras do Amapá.

No soneto, dois aspectos ganham relevância: a presença de uma personagem de vida social de pouca envergadura em uma poesia produzida, provavelmente, entre o final do século XVIII e início do XIX, distante dos tempos de Castro Alves, que só anos depois viria à luz; e a barbaridade que sofre a infeliz esposa do soldado, enleada com o título do soneto. Possivelmente, esses aspectos singulares são a razão de o texto ter circulado por décadas nos jornais do país e em diferentes regiões, o que demonstra o quanto o norte não estava, no Oitocentos, tão distante do que acontecia no país, bem como realça a rede de circulação que permitia com que os impressos percorressem o Brasil de norte a sul.

### **Os jornais das décadas de 1870 e 1880: descasos, desmandos e denúncias**

Se nas décadas anteriores, as notícias nos jornais abordavam as questões voltadas para o desenvolvimento da cidade, como os transportes de couro e borracha e as nomeações de cargos, a partir de 1870, as notas modificam-se. Parece haver um início de conscientização de sociedade estabelecida, pois, em muitas notícias que circulam sobre o Amapá, há insistentemente indícios da situação complicada da cidade e da chegada de muitos fugitivos. *O liberal do Pará*, em 15 de janeiro de 1873, noticia que no dia 25 do mês anterior, dezembro, cerca de trinta escravos pertencentes aos municípios de Vigia e São Caetano evadiram-se em uma canoa e seguiram para o Amapá, “onde tem-se refugiados muitos outros nestes últimos tempos”.

A região se desenvolvia com muitos imigrantes dirigindo-se para as terras do contestado, que, devido a um acordo com o governo francês, tornou-se um espaço sem pátria,

um asilo seguro para desertores, escravos fugidos, criminosos e outros. Além das oportunidades ensejadas pelo status de neutralidade política, essas populações tinham à sua disposição vastas terras, abundantes em recursos naturais de significativo valor comercial. (PAZ, 2017b, p. 140)

Essa fartura, no entanto, não significa uma situação confortável para os moradores, que sofriam com a criminalidade e a negligência em virtude da ausência de autoridade oficial. Somam-se a essa instabilidade as revoltas ocorridas na tentativa de independência de Cunani, em 1886, e na investida

malograda da população em transformar Macapá em uma província, em 1870, para que se perceba a ebulição causada pela insatisfação dos moradores da região diante da situação de abandono em que viviam. O jornal carioca *Correio Nacional*, em 18 de setembro de 1870, na seção “Política”, analisa a solicitação assinada por 387 moradores para o surgimento da nova província e pontua que as grandes cidades não podem lutar contra a tirania sufocante da corte e as pequenas não conseguiram ter nem as suas necessidades urgentes atendidas.

Em 22 de setembro de 1882, nas páginas d’*A Constituição* (PA), foi publicada uma longa nota sobre a situação de Macapá, dirigida ao presidente da província com o intuito de denunciar a precariedade do serviço público. O texto destaca a falta de habilitação e honestidade das pessoas que ocupam os cargos, o que resulta em privilégios para poucos, abusos de poderes e impunidades. De igual teor, em 28 de junho de 1884, ilustra as folhas do *Diário de Belém* um texto criticando não apenas os homens da primeira camada social da cidade de Macapá, como também o marasmo e o definhamento da civilidade e da instrução: “os maridos abandonam as mulheres, estas os maridos, a prostituição em larga escala, enfim, o despotismo, a intriga, o servilismo chegaram no seu maior auge”. Também em 22 de outubro de 1886, *A Constituição* (PA) apresenta uma crítica ao juiz de direito de Macapá, acusando-o de “saltar sobre as leis” para defender o seu partido.

A situação de abandono e descontrole que a cidade vivia estende-se para as questões voltadas para o ensino. Nos dias 25 de abril e 14 de junho de 1871, foi publicada, n’*O liberal do Pará*, uma carta assinada por “três amigos da instrução”, dirigida ao redator da folha em que denuncia o professor Manoel Pinho, que aluga, por valores exorbitantes, sua própria casa em péssimas condições para ministrar suas aulas, expondo os alunos ao risco de desabamento. Além disso, a matéria ainda acusa o professor de abusos em relação à indisposição com os pais de família e de aulas em horários aleatórios, sem fixar hora regular de entradas e saídas. Em 25 de novembro de 1880, sai n’*A Constituição* (PA) uma crítica assinada por “um pai de família” sobre a situação da casa onde funciona a escola, que é “uma miséria”, e do professor, “que é incapaz para o cargo que exerce a ponto de dizer ele mesmo que não ensina o sistema métrico decimal por não sabê-lo”.

Mesmo com as denúncias quanto aos descasos com a situação das escolas, as notas permitem perceber como se desenvolvia paulatinamente o ensino em Macapá. Em 26 de junho de 1872, *O liberal do Pará* divulgou que havia sido criada pela câmara municipal uma escola noturna para adultos com 55 alunos matriculados e frequentando. Na mesma folha, em 28 de agosto de 1879, publica-se um quadro estatístico das matrículas e frequências das escolas públicas da província distribuídas por comarca e, em Macapá, constam 5 escolas com 158 matrículas e 121 frequências, a menor quantidade de todas as comarcas citadas no quadro.

No dia 16 de julho de 1885, nas folhas *Diário de notícias* e *O liberal do Pará*, anuncia-se que Cora Clotilde de Carvalho foi nomeada para reger a cadeira de 2ª entrância em Macapá. Esse papel da figura feminina vinculado à educação é ilustrado no discurso proferido pela professora Idalina Augusta de Novais Farias, realizado em 2 de fevereiro de 1884 e divulgado n’*A Constituição* (PA) no dia 23 do mesmo mês. A explanação ocorre por ocasião de um chá oferecido por Antonio Claro de Farias, esposo da professora, aos capitães Alfredo de Amorim Caldas e Alfredo da Costa Weyne. No texto, eivado de uma linguagem bem cuidada e metafórica, com expressões como “sou como a flor em débil haste, precisa do rocio da manhã para seu completo viço”, a anfitriã acentua a necessidade de amor à pátria, a importância da família para a instrução das crianças e a tarefa da professora na difusão da instrução e da manutenção da moralidade, pois ela “deve ser o modelo dos bons costumes sociais; convém que seja a mais moralista possível, para assim chegar ao bom desempenho de sua árdua missão e para captar a simpatia e a estima desse círculo”. É bem verdade que o tom elogioso aos convidados e a preocupação com a decência e com os princípios da moral são excessivos no discurso, mas é preciso analisar a preocupação com a instrução pública e, para além do texto, a atitude corajosa da mulher que, em meio a uma sociedade patriarcal e provinciana e diante de uma plateia formada por pessoas do mais alto escalão, professa seus pensamentos acerca do ensino.

Com todos os desmandos e denúncias que proliferavam abundantemente nas folhas públicas, a literatura, inevitavelmente, seria impactada. Quando Candido (2011, p. 34) aborda o quanto as forças sociais condicionam a produção da obra, ele lembra que muitas vezes a composição do autor é resultado das aspirações e valores do seu tempo, promovendo uma relação dialética entre o homem e o grupo do qual faz parte:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. (CANDIDO, 2011, p. 34)

Nos dias 26 e 27 de fevereiro de 1887, foram publicadas no *Diário de Notícias*, poesias assinadas com pseudônimos, Neve e Sesipho, respectivamente, as quais caracterizam com exatidão essa necessidade do indivíduo em compor obras que reproduzam a necessidade de seu grupo social, como um impulso surgido a partir dos valores sociais: as denúncias do que ocorria em Macapá:

É horroroso, meu Deus, ver-se o estado  
A que está reduzido Macapá!  
Está pior que o governo do Amapá  
Por ser Mucio um juiz mui depravado.  
Dos contrários a pena do malvado  
Não trepida em escrever mentiras vis;  
Por serem homens sinceros e não servis  
Que hão de reagir co'esse danado [...]  
(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26 fev. 1887, p. 3)

Avante, triste capacho  
Juiz de meia tigela  
Persegue aos conservadores  
Bota fogo na panela.  
Mucio anda atarantado  
Faz ofício, não assina  
Foi-lhe logo devolvido  
Oh! Que sorte, que má sina! [...]  
Chega Mucio a Macapá,  
Ficou muito admirado,  
Por ver um triste coqueiro  
Carcomido e escangalhado;  
Ele tinha três cabeças  
Múcio então fez-se poeta  
Sonetou esse coqueiro...  
Oh! Que tolo! Que pateta!... [...]  
(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 27 fev. 1887, p. 3)

Nos dois textos satíricos, a crítica foi direcionada a Mucio de Rialva<sup>8</sup> que, no ano de 1887, esteve brevemente em Macapá como juiz de direito. Nos dois quartetos extraídos do soneto saído no dia 26, a adjetivação dirigida ao personagem é sempre negativa e, na poesia do dia 27, a qualificação não é menos pejorativa. Ao contrário. Não o acusa apenas como péssimo magistrado, mas inferioriza também seu ofício de poeta. Apesar de ter participação curta em Macapá, como a própria poesia revela ao afirmar que foi devolvido, Mucio, no ano anterior, em 1886, na Bahia, mandou seu livro de poesias para o *Diário de notícias*, em Belém.

Nas décadas de 1870 e 1880, as viagens dos vapores tornam-se mais regulares,<sup>9</sup> estreitando as relações entre os moradores das comarcas e dinamizando as notícias. No dia 02 de março de 1884, por exemplo, Raimundo Justiniano Pereira escreve um texto para o jornal *A Constituição*, lamentando a morte do amigo Albino Furtado de Vasconcelos Leão, morador da comunidade de Itanduba, na comarca de Cametá. No texto, saído na folha paraense no dia 07 de março, o saudoso emissor envia as condolências à família, deseja à alma do amigo o repouso eterno e informa que soube do triste padecimento por meio dos jornais. A pesarosa nota além de destacar a agilidade dos impressos: em cinco dias o texto escrito em Macapá já está impresso e circulando nas ruas de Belém, o que destaca a comunicação entre as terras do Grão-Pará.

---

<sup>8</sup> Pouco se sabe sobre essa personalidade. As poucas notações sobre ele referem-se à composição de um pequeno livro de poesias intitulado *Ephemerides*, escrito na Bahia e divulgado o recebimento no escritório da folha paraense *Diário de notícias*, em 28 de maio de 1886. Já em 14 de dezembro de 1890, a poesia “Piano-piano”, escrita por ele, ilustra as páginas do jornal paraense *A República*. Além dessas informações, não há nenhuma outra nos livros de História do Amapá ou nos documentos da época, possivelmente, pelo breve tempo em que esteve no cargo.

<sup>9</sup> Em vários jornais paraenses da década de 1870, divulga-se que o pacote da Companhia de Navegação do Amazonas está disponível para ser abastecido nos dias 10 e 11 de cada mês e sai de Belém geralmente no dia 15. Chega a Macapá no dia 22, recebe carga nos dias 24 e 25 e parte com destino a Mazagão, de onde, depois, retorna a Belém. Em 1880, a Companhia altera a data da saída para o dia 11.

## As notícias de 1890: entre as lutas de independência e o afã nacionalista

No final da década de 1880, as disputas no solo amapaense pela demarcação da terra se intensificaram motivadas pela descoberta do ouro, na região do Cunani, que gerou a tentativa de independência, e em Calçoene, resultando na corrida de ouro e no conflito armado com os franceses, em 1895.<sup>10</sup> Desse modo, o confronto com a França, que há anos se postergava, eclode e, com a necessidade urgente de demarcar o território e pôr fim aos conflitos com os países vizinhos, devido à Proclamação da República em 1889, torna-se imperioso solucionar a pendência com o governo francês.

Seguramente é nesse momento que o Amapá ganha mais destaque, tornando-se notícia em jornais de todo o Brasil: de norte a sul do país, detalha-se sobre a questão do Amapá, desde 1897, quando se esclarece que o tribunal onde será decidida a contenda entre os dois países será na Suíça, até 1900, quando os argumentos de Barão do Rio Branco<sup>11</sup> conduzem à decisão vitoriosa do Brasil. Apesar da conquista, a situação da população não era confortável. Se as lutas pela posse da terra se intensificaram com a descoberta do ouro, a década de 1890, para os amapaenses, não foi marcada pela riqueza com a apropriação desse minério. O *Diário de notícias*, do Pará, em 08 de fevereiro de 1891, no início da década, já divulgava que a fome, a peste e a miséria assolavam Macapá, arrastando muitas pessoas à sepultura.

Em 1899, próximo a ser resolvido o atrito com a França, uma epidemia de varíola também vitimou muitos moradores. O jornal *O Pará*, em 18 de setembro, divulgou a doença e no dia 20 do mesmo mês, o paraense *A República* alertou que a varíola estava “dizimando a população, paralisando os trabalhos, sem que até hoje se tivesse tomado a mínima providência” e acrescentou que “a população aterrorizada, busca outros lugares; afinal,

---

<sup>10</sup> José Sarney e Pedro Costa (1999) apresentam relatórios, deliberações, instruções e ordens escritas no período dos conflitos que ilustram minuciosamente como se desenvolveram as ações entre as duas partes em litígio.

<sup>11</sup> José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), o Barão do Rio Branco, foi professor, advogado, geógrafo, diplomata e jornalista. Tornou-se relevante pelas argumentações acerca dos processos de arbitramento das fronteiras brasileiras, entre as quais destaca-se o litígio contra a Argentina, garantindo boa parte dos estados de Santa Catarina e Paraná, em 1895; a vitória sobre a França quanto à fronteira do Amapá, em 1900; e em 1903, na contenda com a Bolívia sobre a região do Acre, seu maior feito e que lhe garantiu que seu nome fosse dado à capital do território conquistado.

paralisam-se todos os negócios, e se não se tomar providências enérgicas para a exterminação do terrível morbus, daqui há poucos dias o Amapá estará despovoado completamente”.

A situação estava tão pesarosa que uma viagem a Macapá era considerada uma sentença de morte. Em 22 de abril de 1893, o coronel Carlos Soares foi punido por Floriano Peixoto a ir para o Pará com o intuito de esboçar a planta do forte de Macapá, mas com intenções “sinistras e ferozes”, já que “Macapá é uma decadente povoação considerada como a ante comarca da morte”, como divulgou o carioca *Gazeta da tarde*, em 19 de janeiro de 1895. *O Pará*, em 17 de junho de 1899, noticiou que dois deputados, Cassiano do Nascimento e Lauro Muller, ao saberem que precisariam ir a Macapá, choraram com “medo e pavor da morte”.

Além da miséria e da doença, os abusos de poder e os desmandos ainda proliferavam: em 04 de julho de 1896, o *Diário de notícias*, do Pará, publicou que o juiz de Macapá não atendeu o pedido de Honória Joaquina Pereira, violentada pela usurpação de suas próprias terras; enquanto João Francelino, que havia amarrado uma menor de 9 anos para “satisfação de seus instintos deixando-a em um estado lastimável”, foi protegido e nada lhe aconteceu. Essa indiferença com o direito da mulher ocorre também com Mergelina Borges, que, em 25 de fevereiro de 1894, também no *Diário de notícias*, tem publicado seu protesto contra o marido, o coronel José Antonio da Costa, comandante superior da guarda nacional. No texto, a esposa, abandonada pelo marido, acusa o ilustre comandante de negociatas ilícitas e de, ao ter se amasiado, vender propriedades sem lhe deixar nenhuma garantia. No ano seguinte, em 07 de fevereiro, no mesmo jornal, foi noticiada a chegada de Mergelina a Belém com os seguintes adjetivos: “cadavérica, maltrapilha e com a fronte curvada sob o peso de tantos infortúnios”, certamente por não ter o seu direito resguardado, em virtude do cargo ocupado pelo seu ex-esposo, “honesto e conspícuo cidadão”.

Sendo a década de 1890 marcada por tantas atribulações e a imagem de Macapá cada vez mais arruinada nos jornais, era natural que as composições literárias representassem esses dissabores e, por isso, em 04 de outubro de 1890, *O democrata* (PA) apresenta uma poesia improvisada de Gonçalo de Lima, que cita o “infecto Amapá”, e, no dia 16 de outubro de 1890, *A República* (PA), divulga a “Canção do vagabundo”, que menciona “o inferno do Amapá”. Quando, em 1895, houve a invasão dos franceses, que resultou na morte de muitos brasileiros, dois jornais cariocas, *O país* e



*Gazeta da tarde*, em 14 de março de 1896, publicam a trova assinada por Gavroche: “Diz o povo: O anzol não morde,/Vê lá, governo, vê lá!/Anda tudo em desacordo/Com o acordo do Amapá”.

Certamente, nenhuma dessas representações produz uma imagem favorável sobre a região, problema que se intensifica ao se considerar que esses jornais circulavam em diversos estados do país. No entanto, há composições que apresentam não só mais sensibilidade com os dilemas da região, como também se solidarizam com a tragédia. É o que ocorre com a poesia “Massacre do Amapá”, com o subtítulo “a propósito do morticínio praticado ali pelos franceses”, escrita por Manoel Cavalcante de Mello Filho sobre o combate ocorrido em maio de 1895. O longo texto foi publicado no *Jornal do Recife*, em 19 de junho de 1895, e no maranhense *Pacotilha*, em 19 de julho do mesmo ano:

Lá do Amazonas nas virentes plagas  
Onde o rio – oceano atira as vagas,  
Ao sol resplandecente do Equador,  
– Negra tragédia que a Nação oprime –  
Acaba de surgir um grande crime  
Que a Pátria indigna por tamanho horror!

Pelo tacão da bota do estrangeiro  
Foi violado o solo brasileiro  
Jorrou de irmãos o sangue em borbotão!  
Nada escapou dos canibais às lanças;  
Moços, velhos, mulheres e crianças  
– Tudo cedeu à vil devastação!

Onde floria a vida e a propriedade  
Era um direito à paz e à liberdade,  
Veio a morte pousar, lúgubre e só!  
Depois...completa a obra da matança,  
Como um requinte de feroz vingança,  
Reduziu vasto incêndio tudo a pó!...

.....

Senhores do poder! A Pátria chora!  
De angústias mil seu coração n'est'hora  
Transborda como em ondas a caudal  
D'esse Amazonas, que apesar de ingente  
Não lavaria a nódoa repelente  
Do atentado feroz, descomunal!

Fôra mister não ser-se Brasileiro,  
Para tragar perante o mundo inteiro  
Essa afronta covarde, torpe, vil!  
Pilotos da Nação, vede a voragem!  
Cerrai ouvidos à politicagem...  
E pensai nos destinos do Brasil!!

O repúdio e a indignação que caracterizam o tom de clamor por piedade assemelham-se aos célebres versos de “Navio Negreiro”, composto por Castro Alves, em 1870. Acirra essa analogia a presença de apóstrofes, anacolutos, hipérboles e o uso dos sextetos, que lembram o quinto canto da poesia do poeta abolicionista, por mostrarem o antes e o depois do massacre dos brasileiros, do mesmo modo como o escritor romântico, ao retratar o trágico destino dos negros escravizados, apresenta a vida agradável na África e o sofrimento após a captura. Pesa no texto a dramaticidade, intensa na segunda estrofe no retrato da bárbara sanguinolência, e com tons nacionalistas nas súplicas aos senhores do poder nas duas últimas estrofes, aspectos que também dialogam com os versos do poeta baiano.

Em 10 de março de 1896, no jornal paraense *Folha do Norte*, foi publicado o soneto “Amapá”, assinado pelo pseudônimo “Faneca”, também com realçados tons nacionalistas.

Tanta fraqueza, tanta, uma guarida  
Crer eu não devo achasse em peito humano  
Qu’inda rutila com imensa vida  
Em nossa mente um nome – Floriano!

Da França a atroz protéria, Brasileiro,  
Devemos rechaçar sem compaixão!  
Da pátria a integridade ao mundo inteiro,  
Dever nosso é mostrar não ser ficção!

Heróis do Paraguai! Mostremos, ela,  
Unidos todos pela mesma ideia,  
Que o franco a Pátria não aviltará!

Que essa extorsão o ardor nos estimule  
Contra o inimigo e, impávido, tremule  
Sempre o pendão brasílio no Amapá

A poesia é marcada por estruturas sintáticas invertidas, indignação contra a petulância da França e invocação da força brasileira para destroçar os inimigos franceses. Esse teor nacionalista é a marca das produções brasileiras da década, não só por dialogarem com a proposta republicana, como também por ser uma reação aos muitos anos de abandonos e abusos que a região sofreu. Assim, os conflitos com os franceses buscaram garantir a posse da terra brasileira, legitimada a partir da intercessão do Barão do Rio Branco e da vitória com o laudo suíço, o que foi ovacionado nas páginas impressas de todo o país. No entanto, na região, os confrontos acirraram a representação de um espaço apartado do resto do país onde proliferava a morte, a miséria e a violência, imagem que a literatura, ainda que de modo comedido pelas poucas publicações, tentou transformar em símbolo de resistência na defesa pelo território nacional.

### **Considerações finais**

Na segunda metade do século XIX, a região do Amapá foi aos poucos se desenvolvendo, marcada pela chegada de imigrantes que se aproveitavam da ausência de leis no contestado para se refugiarem e/ou explorarem o ouro; ou iam ao Amapá assumir cargos nomeados pelo governo do Grão-Pará; ou, ainda, eram atraídos pelos benefícios oferecidos para o povoamento da região. Mesmo com todas essas seduções, o aumento no número de habitantes não crescia tão favoravelmente quanto o governo esperava: as epidemias com um número expressivo de mortos, os conflitos constantes pela terra e o descaso com os moradores desenhavam um cenário assustador que coibia quaisquer esforços de progresso. Todos esses malefícios se intensificavam com os desmandos que, favorecidos pela distância com o governo paraense, grassavam impiedosamente, afligindo a população.

É preciso pensar como foi se estabelecendo essa sociedade, composta por diversas forças (política, econômica e cultural) que ao competirem e, ao mesmo tempo, conflituarem entre si, refletiam nas articulações entre as classes e ajudavam a constituir a identidade da região, porque as relações sociais estão intimamente imbricadas com as práticas culturais. Nesse sentido, os jornais surgem como um suporte fundamental, pois por meio dele é possível recuperar os acontecimentos divulgados periodicamente, o comportamento da sociedade diante desses eventos, e as múltiplas concepções compartilhadas pelas pessoas envolvidas no processo de produção, circulação e recepção dessas notícias.

Essa investigação permite com que se perceba como os traços culturais são reconstituídos de acordo com uma intenção discursiva caracterizada por aspectos ideológicos, publicados nos jornais e reproduzidos em diversas partes do país, como ocorre com o massacre praticado pelos franceses, que gera textos tanto indignados com o trágico acontecimento quanto desqualificando a região, marcada pelos conflitos. Assim, não há neutralidade nesses textos; são construções que atendem aos interesses daqueles que escrevem. É bem verdade que, a partir do momento em que o texto circula em cadeia, como na teia urdida de circulação dos impressos no Oitocentos brasileiro, ele passa a se legitimar como uma concepção coletiva, graças à projeção nacional. São esses textos repletos, muitas vezes, de imagens diminutas, fragmentadas, ou até mesmo equivocadas que passam a compor o imaginário nacional acerca da realidade da população amapaense oitocentista.

No entanto, a pesquisa atenta nas notícias dos jornais e a constatação dos desmandos e denúncias leva à revisão das construções produzidas pelas hierarquias sociais e políticas e à condução das descobertas do que foi silenciado/apagado acerca do passado cultural, o que se coaduna com a compreensão de Bauman (2005) acerca das vozes sociais presentes nos textos, tanto as que estão explícitas quanto as que estão silenciadas, que oferecem base para o leitor questionar a identidade e compreender que a alteridade é necessária para ele se situar no tempo em que o texto foi produzido e recebido pelos leitores. A esse arguto leitor, oitocentista ou não, cabe a possibilidade de aceitar, como os que, ao invés de criticarem o massacre, menosprezaram o estado construindo uma imagem de pavor para os leitores, ou de reagir, questionamento a barbárie da tragédia, como os versos nacionalistas.

Em meio a essas notícias carregadas de desvelamentos às injustiças sociais, como as perseguições e torturas aos negros escravizados e as que retratam os abusos de poder, saltam aos olhos as que se referem às mulheres. Três publicações, em décadas diferentes: a poesia sobre o malfadado destino de Bárbara, o discurso proferido pela professora Idalina Augusta de Novais Farias e a notícia com o triste padecimento de Mergelina Borges caracterizam reações, dentro do limite possível, às imposições sociais de uma sociedade patriarcal e provinciana: a esposa que prefere morrer do que se entregar à libido do agressor, a ex-esposa que protesta nos jornais contra a desonestidade do marido e até mesmo a professora que discursa em prol

do ensino para uma plateia predominantemente masculina. São atitudes que se opõem à condição da mulher na segunda metade do século XIX, porque, além de apresentar uma densidade estrutural na articulação da sociedade com um significado concreto, são convictas de suas vontades, as quais penetram na hermética urdidura da cadeia social da época.

Além de questões sociais e identitárias, essas notícias revelam o poder de penetração e circulação dos impressos. As viagens constantes dos navios permitiam com que os jornais chegassem regularmente às cidades de Macapá e Mazagão, possibilitando que as notícias ocorridas nas terras amapaenses rapidamente alcançassem as folhas públicas, como ocorre com a notícia do falecimento do amigo de Raimundo Justiniano Pereira, em 1884 que, em cinco dias após ser escrito em Macapá, já está publicado nas páginas d'*A Constituição*. Esse ritmo dos impressos é ainda mais frenético, ao se considerar que essas notícias circulavam em jornais de diferentes partes do país, o que revela o quanto as terras amapaenses não eram tão apartadas do resto da nação brasileira como costumeiramente se acredita.

Todos esses aspectos permitem compreender os jornais como o principal meio de leitura da sociedade oitocentista, responsáveis não apenas por divulgar as notícias como também por promover a interligação dos diferentes espaços do país. Mesmo nas regiões de difícil acesso, as folhas públicas penetravam levando os registros diários acerca dos principais acontecimentos das províncias e possibilitando que as produções literárias e os autores, nacionais ou não, fossem conhecidos por todo o Brasil oitocentista.

## Referências

A CONSTITUIÇÃO. Belém (PA): [s. n.], 1880-1886. 4 v.

A ESTRELA DO NORTE. Belém (PA): [s. n.], 1866.

A PÁTRIA. Rio de Janeiro: [s. n.], 1866.

A REPÚBLICA. Belém (PA): [s. n.], 1890-1899. 2 v.

ALMANAQUE ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. Belém (PA): [s. n.], 1873.

ALMANAQUE HISTÓRICO DE LEMBRANÇAS BRASILEIRAS. São Luís: [s. n.], 1862.

ARQUIVO MUNICIPAL. Rio de Janeiro: [s. n.], 1860.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. [S. l.: s. n.]: 1891. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000106.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL LITERÁRIO. Rio de Janeiro: [s. n.], 1864.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CORREIO NACIONAL. Rio de Janeiro: [s. n.], 1870.

DIÁRIO DE BELÉM. Belém (PA): [s. n.], 1884

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém (PA): [s. n.], 1885-1896. 4 v.

DIÁRIO DO GRÃO-PARÁ. Belém (PA): [s. n.], 1853.

Federal, 1999.

FOLHA DO NORTE. Belém (PA): [s. n.], 1896.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: [s. n.], 1895-1896. 2 v.

GREGÓRIO, Vitor Marcos. *Uma face de Jano: a navegação do rio Amazonas e a formação do Estado brasileiro*. 2008. 339 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02102008-145934/pt-br.php>. Acesso em: 15 de maio de 2021.

JORNAL DO RECIFE. Recife: [s. n.], 1895.

O DEMOCRATA. Belém (PA): [s. n.], 1890.

O ESTADO DA PARAÍBA. João Pessoa: [s. n.], 1890.

O LIBERAL DO PARÁ. Belém (PA): 1871-1885. 5 v.

O PAÍS. Rio de Janeiro: [s. n.], 1896.

O PARÁ. Belém (PA): [s. n.], 1899.

O PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís: [s. n.], 1851-1866. 2 v.

O REPUBLICO. Rio de Janeiro: [s. n.], 1853.

PACOTILHA. São Luís: [s. n.], 1895.

PAZ, Adalberto Júnior Ferreira. *Repúblicas contestadas: liberdade, trabalho e disputas políticas na Amazônia do século XIX*. 2017. 296 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2017a.

PAZ, Adalberto. A voz do extremo Norte: crise, trabalho e desenvolvimento nas páginas do jornal Pinsonia (1895-1897). In: QUEIRÓS, César Augusto Bubolz; CAMPOS, Gláucia de Almeida (org.). *Trabalho e trabalhadores na Amazônia: caminhos e possibilidades para uma história em construção*. Manaus: EDUA, 2017b.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *Território do Amapá: perfil histórico*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

SARNEY, José; COSTA, Pedro. *Amapá: a terra onde o Brasil começa*. 2.ed. Brasília: Senado VASCO COUTINHO. Vitória: [s. n.], 1883.

# Entrevista







## **Acts of Literature III: An Interview with Terry Eagleton**

Terry Eagleton

Lancaster University, Lancaster / Reino Unido

t.eagleton@lancaster.ac.uk

Luiz Fernando Ferreira Sá

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

saluiz18@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9942-0520>

Miriam Piedade Mansur Andrade

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

miriammansur2@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8261-7914>

Terence Francis Eagleton (born 1943) is an English literary theorist, critic, and public intellectual. He is currently Distinguished Professor of English Literature at Lancaster University.

Eagleton has published over forty books and he remains best known for *Literary Theory: An Introduction* (1983), which elucidated the emerging literary theory of the period. He has also been a prominent critic of postmodernism, publishing works such as *The Illusions of Postmodernism* (1996) and *After Theory* (2003).

Formerly the Thomas Warton Professor of English Literature at the University of Oxford (1992–2001) and John Edward Taylor Professor of Cultural Theory at the University of Manchester (2001–2008), Eagleton has held visiting appointments at universities around the world including Cornell, Duke, Iowa, Melbourne, Trinity College in Dublin, and Yale.

Eagleton delivered Yale University's 2008 Terry Lectures and the University of Edinburgh's 2010 Gifford Lecture titled *The God Debate*. He gave the 2010 Richard Price Memorial Lecture at Newington Green Unitarian Church, speaking on "The New Atheism and the War on Terror".

This interview was carried out on a telephone call on June 9<sup>th</sup>, 2021.

Special thanks to Professor John Schad (University of Lancaster) and Ana Liz Mansur Andrade.

**Luiz Fernando Ferreira Sá and Miriam Piedade Mansur Andrade:** *In Literary Theory: An Introduction (1983), you state: “Any belief that the study of literature is the study of a stable, well-definable entity, as entomology is the study of insects, can be abandoned as a chimera.” You have also published a number of books, which present readings of literary texts (by Shakespeare [1967], by Joseph Conrad, Evelyn Waugh, George Orwell, Graham Greene, T. S. Eliot, W. H. Auden, D. H. Lawrence [1970], by the Brontës [1975] and by Samuel Richardson [1982]).<sup>1</sup> Yet a large part of your work has been concerned with writing that would be more likely to be called theoretical.<sup>2</sup> Could you expand upon that statement concerning the study of literature and literature itself, and say something about its relation to your extensive work on theoretical texts?*

**Terry Eagleton:** I think the answer to that is that I have obviously written both theoretically and critically in my career. I have written on specific writers and I have also written theoretically. I started off before theory really happened. So at that point in the 1970s, I was really writing critical studies. Then came theory itself. With time I moved more into that area, but I have always tried to combine the two modes. I like close critical study. I also am interested in general areas and I think the ideal act of criticism is to try to bring them together. I might also point out that my work in recent years has extended well beyond either literary theory or literature itself into sociology or theology, anthropology and so on. So, my interests at the moment have tended to move rather away from literature and literary theory.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *Is not literature a strange institution (in the words of Jacques Derrida) and a chimera? In other words, do you not think that the question “what is literature?” has to be replaced by “how does literature work?”*

**T.E.:** Yes. Literature as a strange institution, as Jacques Derrida said. Freud also remarked that literature is a very strange thing. I am not entirely sure

---

<sup>1</sup> See, for example, Eagleton (1967, 1970 a and b, 1975, 1976, 1981, 1982, 1984, 1989, 1990 a and b).

<sup>2</sup> See, for example, Eagleton (1997, 2000, 2002, 2003, 2007, 2008, 2009, 2014, 2016, 2017).

that the question “what is literature” should be replaced by a more functional question. Pragmatism of that kind has its uses but I do think that there has also been a very interesting discussion of the nature of literature. In one of my books, *The Event of Literature*, I actually tried to lay out rather audaciously what I see as the five constituent elements of what people call a literary work, but these elements do not have to be present in everything to which the name is given. I have pursued that question to my own satisfaction and really moved on since then to other forms of work.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *Following your ideas in your published works, one may say without a doubt that literature is, in terms of its production and its reception, political, and works politically. In regard to The Gatekeeper: A Memoir (2002), could you elaborate on the extent to which politics is, in general terms, literary?*

**T.E.:** I am always a little suspicious of excessively broad uses of the word *political*. One may say that literature is political, but we must ask what exactly we mean by the political and how we differentiate it that from, say, the social or the cultural. In my view, the political is primary a matter of power. So what distinguishes the political realm is its concern with relations, forces and institutions of power, and literature has an indirect relation to that. But there is a danger of over-politicizing literary works, or works of art in general, by trying to reduce them to their immediate political effects or their immediate political circumstances. The word *political* has become so broad that it is hard to find a precise meaning for it. I mean, some people say everything is political, but do not seem to realize that they are really emptying the term of meaning. Any term means only by its distinction from other terms; “everything-is” statements tend to stretch the term so far that it effectively disappears. As for *The Gatekeeper*, I am not quite sure you mean by asking to what extent politics is literary. I think that there is a missing concept here, which is the concept of *culture*. Culture is the place where politics beds itself down in everyday language, habit, experience, perception and so on. Power in itself is too abstract. It needs to flesh itself out in men and women’s everyday experience, and this is the role of culture in the broad sense of the term. One of the most useful meanings of the word *culture* is all of those habits, institutions, relations, modes of perception, modes of communication and so on in which power is able to imprint itself.

But if it is to be successful it must do so largely invisibly, and it is where power becomes visible that it is at its most vulnerable. I should add that I am using the word *power* here to mean dominant power. I think the Left sometimes is mistaken in the way it uses the word *power* because it tends to use it to mean dominant power. And one of the consequences of that is that power becomes a negative term. Whereas it is important for us to cling on to the fact that power can be extremely positive, it all depends on who is using it, where, for what purposes.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *There is a popular saying that goes like this: "Knowledge is: knowing an apple is good for you. Wisdom is: eating the apple". How does a literary critic or professor translate knowledge into wisdom in the 21<sup>st</sup> century?*

**T.E.:** I think there is a distinction between knowledge and wisdom. A person certainly can have knowledge without being wise. Whether you can have wisdom without knowledge, I am not so sure. I think that *wisdom* is a term I would hesitate to use about most literary or cultural theorists. There are cultural theorists who are like, say, Fredric Jameson and Slavoj Žižek who are intellectually brilliant, but I am not quite sure that *wisdom* is a word I would use about them. Wisdom is very rare. It is, in a sense, distilled knowledge, knowledge which has slowly sedimented. It is not just knowledge off the top of one's head. It is not just technical or scientific or even literary knowledge; it is a form of knowledge which has somehow transmuted itself into a general vision of life. I would much rather be called wise than knowledgeable.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *One of the traditional claims of literary criticism is that it heightens the singularity of the text upon which it purports to analyze, comment, and/or interpret. Is Marxist criticism capable of achieving this aim? To what extent is the heightening of the singularity of literature a part of your aim in writing on literary texts?*

**T.E.:** Yes. One of the popular misconceptions about literary theory is that it does not attend to the singularity of a literary text. But in my view most of major literary theorists are all very close and tenacious readers of literary works. Conservative critics tend to argue that theory stands too far back. It does not account for the specificity of what is being read or written. I think

that is factually false. If you look at Hartman, Bloom, Hillis Miller, Jameson, Kristeva and so on, I think that you always find a very close attentiveness to the singularity of the text. Certainly there has been what one might call some vulgar Marxist criticism, which simply reduces the text to economics or politics or whatever. But there is a more sophisticated version of Marxist criticism which does not do that. If one thinks of the title of Fredric Jameson's first major work, *Marxism and Form*, that is a strange combination, isn't it? People do not associate Marxism or Marxist criticism with an attention to form, but Jameson and others are very attentive to form, and I certainly try to respond to the actual shape, texture, rhythm and resonance of the words on the page. As Jameson once said, any criticism that is to be worthwhile has to come to terms with the shape of the sentences. I like that phrase.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *In Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate (2009)*, you declare: “*The Kantian imperative to have the courage to think for oneself has involved a contemptuous disregard for the resources of tradition and an infantile view of authority as inherently oppressive.*” *Do you think this condition derives from activism or extremism? How do literary critics and/or professors read/write a way out of the said contempt and infantilization?*

**T,E,:** I think that there is a tendency for the Left to use the word *tradition* in a purely negative way. One can think of tradition as that which has to be broken with, seeing history as simply a burden which we have to shake off to create something absolutely new. This is the vision of the revolutionary *avant gardes* of the early 20<sup>th</sup> century. But of course there is never something absolute new. Whatever we create is created out of whatever we receive from history. There is no wiping of the slate clean. There is no starting from an absolute beginning, something has already happened before a particular political act or act of creation. The Left itself has traditions. For Walter Benjamin, the word *tradition* really means that tradition of the oppressed, not of the rulers. The same goes for the concept of *authority*, which, again, the Left tends to regard as largely negative and oppressive. But one can speak of the authority of those who are experienced in political struggle, and they should be listened to because they have a particular kind of authority.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *On the one hand, in Why Marx Was Right (2011), you affirm, “You can tell that the capitalist system is in trouble when people start talking about capitalism.” On the other hand, in How to Read Literature (2013), you point out that “The most common mistake students of literature make is to go straight for what the poem or novel says, setting aside the way that it says it. To read like this is to set aside the ‘literariness’ of the work – the fact that it is a poem or play or novel, rather than an account of the incidence of soil erosion in Nebraska.” Would you say that the above-mentioned mistake is the result of extreme, and sometimes infantile, politicization of the study of literature? In other words, does it come from the ad nauseam iteration of political slogans and/or political party watchwords against capitalism and in detriment of what it represents?*

**T.E.:** Yes, the mistake that I am talking about is a matter of going for content and setting aside form, rather than seeing that in a literary text everything that happens in terms of content also happens in terms of form. It may be a result, as you suggest, of a politicization or over-politicization of literature, going straight for a gender or ethnic or class stereotype and ignoring or repressing the literariness, the artistry of the work. It can also just be the fact that students in my experience have not been sufficiently trained in the study of form. I do not mean by form as simply matters of meter and rhyme and so on, but everything that comes under the heading of how a literary work does something rather than what it says. I try, for example, to teach my students the importance of tone. I think tone is extremely important, but it is not something that you can teach in a schematic kind of way. Picking up the tone, the style, the pace, the rhythm of a line of literature is not a skill that can be easily formulated, but it can be nurtured and it can be transmitted. And I think the present teaching of literature rather lacks that interest.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *In The Meaning of Life (2007), you asseverate the need for faith coming from postmodernism: “In the pragmatist, streetwise climate of advanced postmodern capitalism, with its skepticism of big pictures and grand narratives, its hard-nosed disenchantment with the metaphysical, ‘life’ is one among a whole series of discredited totalities. We are invited to think small rather than big – ironically, at just the point when some of those out to destroy Western civilization are doing exactly the opposite. In the conflict between Western capitalism and radical Islam,*

*a paucity of belief squares up to an excess of it. The West finds itself faced with a full-blooded metaphysical onslaught at just the historical point that it has been, so to speak, philosophically disarmed. As far as belief goes, postmodernism prefers to travel light: it has beliefs, to be sure, but it does not have faith.” Could you be more precise about the need that, so to speak, is excavated in the above passage? In addition, could you list the things that would make postmodernism, so to speak, travel with the right amount of luggage?*

**T.E.:** I suppose what I am really advocating is the need to think big. Not all grand narratives are oppressive, if one thinks, for example, of the grand narrative of the revolution against colonialism which dominated the politics of the mid-twentieth century. It depends on the kind of grand narrative one is talking about. Marx himself could often be quite scathing about certain sorts of sweeping generalizations, historically, even though, of course, he produced some himself. I think that postmodernism is travelling too light. And I think that will become more and more evident as history moves on. It does not have the kind of resources to address the crises we are in, either politically or ecologically. Neither does it really have the moral resources. Postmodernism is very nervous of ethics. It does not quite know what to do with it. And it seems to me that this is a major defect of postmodern theory. It cannot really come to terms with questions of ethical value, partly because it is nervous of universals. But postmodernism is as strong as it is because it is rooted in actual cultural practices. Something like structuralism is a theory, but postmodernism is not the same. It is a theory, indeed a collection of theories, but it is rooted in actual late capitalist cultural practices. On the other hand, I think the theory of postmodernism, the opposition to grand narratives, and the tenacity of relativism and so on, those are increasingly being challenged by the major political crises of our times. I do not think you can afford that kind of rather laid-back position when you are facing, let us say, a climate catastrophe.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *In How to Read a Poem (2007), you state that, “The imagination is also sometimes commended for offering us in vicarious form experiences which we are unable to enjoy at first hand. If you can’t afford an air ticket to Kuala Lumpur, you can always read Conrad and imagine yourself in South-East Asia. If you have been monotonously married for*

*forty years, you can always lay furtive hands on a copy of James Joyce's letters. Literature on this view is a kind of supplement to our unavoidably impoverished lives – a sort of spiritual prosthesis which extends our capabilities beyond their normal restricted range. It is true that everyone's experience is bound to be limited, and that art can valuably augment it. But why the lives of so many people should be imaginatively impoverished is then a question that can be easily passed over.” Bearing the Robinson Crusoe experience in mind, is not literature less related to a travelogue and more associated with ideologies? Furthermore, how does the literary critic tackle the fact/fiction that the lives of so many people are impoverished?*

**T. E.:** I think that literary criticism in itself cannot tackle the fact that people live impoverished lives, materially or spiritually. That is the question of politics. And I think one of the benefits of radical literary theory is that it is aware that you cannot achieve what you want by culture alone. Cultural theory deals with culture, of course, but it deals with it in a certain skeptical light. One has to be skeptical of literary idealist views of culture, of literature, or the illusion that values can themselves be major agencies of change. I think here one has to be a straight materialist: what is a state, its power, its authority, its material infrastructures, all of those things. The literary critic has nothing much to say *as* literary critic about those things. I think he or she should indeed be involved in those questions, but literary criticism is not going to save the world. It should be ironically aware of its own limitations.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *In How to Read Literature (2013), you announce, “Literary works are pieces of rhetoric as well as reports. They demand a peculiarly vigilant kind of reading, one which is alert to tone, mood, pace, genre, syntax, grammar, texture, rhythm, narrative structure, punctuation, ambiguity – in fact to everything that comes under the heading of ‘form’.” Are those the primary tasks of the literary critic or is there something else? What are the tasks of the intellectual in general terms?*

**T. E.:** Yes. I think these tasks are specific to literary criticism. Although I should add that they are not particularly specific to literature. I mean, the literary critic can and sometimes should bring that kind of formal attention to bear on other sorts of texts, political, sociological, political rhetoric, political oratory. So I think that this is what literary criticism can do best. That is what distinguishes, let us say, from being a historian, being a sociologist, being a



critical theorist. On the other hand, there is a clear distinction between that and the public intellectual, I mean, a lot of public intellectuals in our time, from Susan Sontag to Said, actually came out of the area of literature, as I did myself. And that is an interesting question, why has literature provided the basis for so many public intellectuals? I think it is partly due to the fact that literature is an open-ended field, it engages so many questions, moral, social, political, historical, and the public intellectual is somebody who moves among different areas. That is what I think differentiates the public intellectual from the academic. The academic is content to work in a particular area; the public intellectual is forced by his or her very function to move between different areas of knowledge. The second distinguishing feature of the public intellectual, I think, is that he or she tries to bring ideas to bear on political society as a whole. That is not particularly the job of the academic. Academics are specialized figures.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *In After Theory (2003), you express your view that “The golden age of cultural theory is long past. The pioneering works of Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes and Michel Foucault are several decades behind us [...] Some of them have since been struck down. Fate pushed Roland Barthes under a Parisian laundry van, and afflicted Michel Foucault with Aids. It dispatched Lacan, Williams and Bourdieu, and banished Louis Althusser to a psychiatric hospital for the murder of his wife. It seemed that God was not a structuralist.” Do you mean to say that those theorists were rather blind to God’s ways or that literary theory itself has not led us to “greener pastures”? Could you say anything – this is a massive topic that we can only broach here – about the time that comes after theory or about the time when we overcome theory? What comes after theory, more time or just practice?*

**T. E.:** When I said that God was not a structuralist, that was of course a joke. I do not think that they were struck down because of their blindness to God’s ways. After literary theory, well, it is an interesting question. Theory in the 1970s was extremely popular with students, even beyond academia. A lot of the most interesting inquiries about my own early work came from outside academia, from people who have never seen the inside of a university. That continued through the 1970s, and then in the 80’s to some extent, but by the time we arrived in the 90’s, we were really in a post-theoretical phase. I think

it is important for theorists to historicize themselves and to ask about their own historical conditions. What are the historical conditions that tend to generate theory? I think one answer is that the emergence of literary cultural theory was very deeply bound up with what we now might describe as the last moment in which the Left was in the ascendancy. Around the end of the 60's and the first part of the 1970s, literary theory was complicatedly bound up with that whole upsurge of the Left. It happened more or less at the same time as the campaigns against the Vietnam War, the student insurrection, the Civil Rights movement and so on, along with changes in the composition of university, of student bodies. One has to look at the material conditions that gave rise to literary theory and they included a real hope of political emancipation. As that was pushed back, in the late 1970s, the 80's, years of Thatcher, of Reagan and so on. Then came the moment when high theory begins to give way to postmodernism. So one has to chart the fortunes of theory in terms of the fortunes of the Left, and I think that it is interesting the way in which the two phenomena shadow each other so much.

**L.F.F.S and M.P.M.A:** *In The Gospels: Terry Eagleton Presents Jesus Christ (2016), you reveal: "There is little opiate delusion in Jesus's grim warning to his comrades that if they were true to his Gospel of love and justice, they would meet the same sticky end as him. The measure of your love in his view is whether they kill you or not." Should we stick to opiate delusions and read literature with hope, but no optimism (an obvious reference to your 2015 book), or should we discard delusions and realize that to read love and justice will inevitably end with a bang, in death? Alternatively, should the event of literature (your 2012 book) be approached with humour (your 2019 book), as a tragedy (your 2020 book) or as a radical sacrifice (your 2018 book)?*

**T. E.:** Yes, I do think we should discard delusions as far as we can, and that is the good news. The bad news is that Freud and others suggest that is a very, very difficult process; it involves no less than a radical self-transformation. For Freud, the ego's natural habitat is delusion, and to see reality, which most people think is an easy enough thing to do, is of course for late-modern thought an extremely difficult and precarious task. But that is not to say that we should not try as far as we can to do that. For me what is important is neither optimism nor pessimism, but realism. Sometimes

realism will lead you to hope, to all kinds of political situations in which hope is extremely realistic and at other times it will not. The Gospels are very extremist and uncompromising. One should not forget that the Gospels' writers thought it was the end of time and that Jesus would come again pretty soon. Jesus himself seemed to have thought that. So, for them there was a strong alternative: love and friendship on the one hand, and catastrophe on the other. We will all die, and it is a measure of our realism how we should square up to that and make the fact of our death part of our lives, part of the way we live. We know that in one sense power is really formidable. But we also know that power is pretty precarious, that you cannot fool all the people all the time. Unless there is something in it for people, unless being oppressed gives people at least something, some meagre satisfaction, they are likely to revolt against it. I come from Ireland and the Irish are famous for their black humour; that is the blackness of a nation which values humour a great deal but also has a very impoverished history. So the blackness and the humour somehow go together. And I think that both tragedy and sacrifice are about the emergence of new kinds of life, about cultural or radical self-dispossession. The bad news is that in order to have new life you really have to try to dismantle a great deal. The good news is that out of that dismantling or self-dismantling or political dismantling can emerge something new, something which has been tempered by that process of going under and therefore emerges actually stronger. Tragedy tries to look destruction in the eyes and not turn away from it, but it does so because it knows that if you can accept that dissolution, then it can become, with no guarantees, the prelude to a new life. There may be a new life or there may not be, but you are not going to get there without some radical self-dispossession. And that is both the tragedy and the hope of the political Left.

## References

EAGLETON, Terry. *Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama*. London: Vintage/Ebury, 1967.

EAGLETON, Terry. *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*. London, Chatto & Windus, 1970a.

EAGLETON, Terry. *The Body as Language: Outline of a New Left Theology*. London: Sheed & Ward, 1970b.

EAGLETON, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. London: Palgrave Macmillan, 1975.

EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1976.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981.

EAGLETON, Terry. *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson*. Minnesota: University Of Minnesota Press, 1982.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minnesota: University Of Minnesota Press, 1983.

EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism*. London: Verso, 1984.

EAGLETON, Terry. *The Significance of Theory*. London: Wiley–Blackwell, 1989.

EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. London: Blackwell Publishers, 1990a.

EAGLETON, Terry. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minnesota: University Of Minnesota Press, 1990b.

EAGLETON, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 2007.

EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. London: Wiley–Blackwell, 1996.

EAGLETON, Terry. *Marx*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.

EAGLETON, Terry. *The Idea of Culture*. London: Wiley–Blackwell, 2000.

EAGLETON, Terry. *The Gatekeeper: A Memoir*. London: St. Martin's Griffin, 2002.

EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. London: Wiley–Blackwell, 2002.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. London: Basic Books, 2003.

EAGLETON, Terry. *Figures of Dissent: Reviewing Fish, Spivak, Zizek and Others*. London: Verso, 2003.

EAGLETON, Terry. *The Meaning of Life*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- EAGLETON, Terry. *How to Read a Poem*. London: Wiley–Blackwell, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Trouble with Strangers: A Study of Ethics*. London: Wiley–Blackwell, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate*. Yale: Yale University Press, 2009.
- EAGLETON, Terry. *The Task of the Critic: Terry Eagleton in Dialogue with Matthew Beaumont*. London: Verso, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Why Marx Was Right*. Yale: Yale University Press, 2011.
- EAGLETON, Terry. *The Event of Literature*. Yale: Yale University Press, 2012.
- EAGLETON, Terry. *How to Read Literature*. Yale: Yale University Press, 2013.
- EAGLETON, Terry. *Culture and the Death of God*. Yale: Yale University Press, 2014.
- EAGLETON, Terry. *Hope without Optimism*. Yale: Yale University Press, 2015.
- EAGLETON, Terry. *Culture*. Yale: Yale University Press, 2016.
- EAGLETON, Terry. *The Gospels: Terry Eagleton Presents Jesus Christ*. London: Audible Studios on Brilliance, 2016.
- EAGLETON, Terry. *Materialism*. Yale: Yale University Press, 2017.
- EAGLETON, Terry. *Radical Sacrifice*. Yale: Yale University Press, 2018.
- EAGLETON, Terry. *Humour*. Yale: Yale University Press, 2019.
- EAGLETON, Terry. *Tragedy*. Yale: Yale University Press, 2020.
- JAMESON, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

# Resenha





## **PEDREIRA, Frederico. *A lição do sonâmbulo*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2020.**

Paulo Ferreira

University of North Carolina - Chapel Hill, Carolina do Norte/Estados Unidos

paulorf@email.unc.edu

<http://orcid.org/0000-0002-6698-0860>

Através de uma narrativa na primeira pessoa que relata a passagem da infância e adolescência para a vida adulta de uma figura masculina – o alter ego do escritor – que revisita lugares e pessoas do passado, procurando sentidos para a existência, *A lição do sonâmbulo* (2020), de Frederico Pedreira, mistura géneros literários, factos e ficção, e serve igualmente de reflexão intelectual acerca de obras artísticas, como *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, ou os filmes de John Cassavetes e de João César Monteiro, e até de eventos desportivos que marcaram a vida portuguesa, como a final da Taça dos Clubes Campeões Europeus de 1990, entre o Milão e o Benfica.

Conquanto tenha afinidades com romances de formação como *Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, no sentido em que narra a jornada de um protagonista masculino durante os anos formativos até à maturidade, *A lição do sonâmbulo* segue uma estrutura com algumas originalidades, desde logo porque os diferentes capítulos enfocam momentos dispersos do passado e não dependem uns dos outros para o desenrolar da trama, e porque as personagens, existindo exclusivamente a partir da voz do narrador que as descreve, não comunicam entre si. Esta falta de diálogo e de interação entre vozes converte a narrativa num documento que mais se assemelha a uma autobiografia ficcional do que a um romance com peripécias, fracassos e sucessos.

O narrador desta obra vive aprisionado a um círculo de melancolia e saudade, e por isso não espanta que o pretérito imperfeito, ideal para enfatizar o aprisionamento a um mundo de gestos e sentimentos continuamente repetidos, que ficou lá atrás, seja um tempo verbal predominante no relato da

sua autobiografia. Em vários momentos se encontram referências a uma recusa em crescer, a uma “pretensa maturidade que tanto o pai como o meu irmão procuravam inculcar em mim à força de uma máscara de masculinidade”. (PEDREIRA, 2020, p. 13) A rejeição da masculinidade e do crescimento parece estar em parte associada à figura da mãe, hospedeira de bordo, que ocasionalmente aparecia mostrando fotos dos sítios por que passava, assim suscitando “apetência para a vida que ainda nos estava vedada”. (PEDREIRA, 2020, p. 24) Com um pai fisicamente presente, mas mentalmente distante, e uma mãe cuja esporádica presença o inspirava a fantasiar com viagens de avião e lugares desconhecidos, mas não o impedia de chorar aos sábados de manhã (PEDREIRA, 2020, p. 62), o narrador evolui questionando a sua masculinidade e até a sua identidade. Daí manter uma relação obsessiva com o “próprio corpo até à idade adulta”, avistar no espelho dos avós “formas cada vez mais femininas” (PEDREIRA, 2020, p. 59) e comportar-se como um velho, usando uma vara para “vergar deliberadamente o corpo e o meu estado de espírito”. (PEDREIRA, 2020, p. 89)

Os capítulos centrados nas vivências de estudante no Royal Holloway, em Londres, são particularmente relevantes para a análise do perfil psicológico do narrador, na medida em que dão conta da sua incapacidade de se apartar, não propriamente da família e da casa dos avós de Benfica, mas da imagem que guarda de si mesmo, da criança que foi e que não quer deixar de ser. Em Inglaterra, estranhando a nova língua e um ambiente que o aparta do convívio social, o narrador reveste-se de uma “segunda pele”, de uma pessoa que não pode ser como a sua, e repele em si o menino que ainda gostaria que “lhe servissem torradas”. (PEDREIRA, 2020, p. 99) Porém, a consequência de competir com estudantes britânicos e de ser adulto é a febre e a depressão – e a febre, ou a doença, pode aqui ser encarada como uma espécie de delírio ou pulsão subconsciente de regredir no tempo, de embarcar nos sonhos. No fundo, para se tornar académico e escritor, é necessário amadurecer, mas para que tal suceda é preciso que quase tudo em si morra.

Ocupando um espaço híbrido entre ficção e autobiografia, *A lição do sonâmbulo* encontra uma das suas singularidades na forma como a escrita é usada para criar um universo no qual a memória e as sensações que dela advêm assumem papel central. Um dos aspectos que se destacam neste livro é o uso de frases longas, que conferem musicalidade ao texto e arrastam a



memória dos objetos, dos lugares e dos rostos do passado até ao presente. Também o abundante uso de adjetivos acentua contrastes e confere detalhe sensorial a descrições que têm mais de emotivo ou sentimental do que de impressionista. Sobre o pai, por exemplo, refere o narrador que sentia o seu “sangue quente e a pele espessa do rosto mal escanhado”, a sua “maciez reconfortante”, a “face morna de sono” e o “rosto húmido do seu beijo”. (PEDREIRA, 2020, p. 14) Se o pai é visto não só a partir da distância e dos cigarros SG Filtro, mas igualmente a partir das emoções que desperta no filho, o mesmo sucede com outras personagens e até com paisagens, cidades e ruas. O quarto da casa dos avós em Benfica – cheia de bugigangas, cachimbos, jornais antigos e papéis pertencentes ao avô (PEDREIRA, 2020, p. 12) – era “tórrido” nas noites de Verão e “gelado” nas noites de Inverno (PEDREIRA, 2020, p. 16). No terceiro capítulo, simbolicamente intitulado “Verão Azul”, no qual se descrevem as idas à praia de Santo Amaro de Oeiras com a tia Luísa e com o irmão, irrompe um mundo de cores, cheiros e emoções que mantêm o leitor numa dimensão onírica. Fora da casa dos avós, local onde se podia conservar criança, o narrador encontrava o “zurzir das motocicletas”, os “gritos dos pescadores”, as “vítreas cintilações” do “peixe miúdo” (PEDREIRA, 2020, p. 43) e experimentava o prazer das “refrescantes golfadas de tranquilidade, de expansão lenta do corpo” (PEDREIRA, 2020, p. 46). Já com a “intrépida tia Lurdes”, que o levava à praia do Guincho e o mandava mergulhar no “mar gelado”, o narrador sentia-se pequeno e desamparado. (PEDREIRA, 2020, p. 47)

Não é por acaso que a palavra “sonâmbulo” figura no título do livro: o narrador flutua por entre eventos que marcaram a sua meninice, como se esses eventos fossem sonhos dos quais não pretende despertar. Ao mesmo tempo, a tristeza e derrotismo que perpassam os diferentes capítulos cimentam a impressão de que o tempo presente surge na narrativa somente como derrota ou impossibilidade de recuperar o que se perdeu. Curvado perante o avô deitado, que abandona esta vida, o narrador aborda essa impossibilidade afirmando que “mesmo que regressasse por magia aos meus nove anos já não voltaria a ouvir os seus passos pelo corredor alcatifado”. (PEDREIRA, 2020, p. 145) Em suma, poder-se-ia argumentar que, à semelhança da personagem principal de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, descrita por André Aciman (2021, p. 25) como o *homo irrealis*, como o homem que se foca em situações fantasiosas, que se refugia

na imaginação porque o presente não apraz, que idealiza um passado perfeito e realidades alternativas, o narrador de *A lição do sonâmbulo* imerge no passado, sublima êxtases e empola situações que lhe trouxeram felicidade por rejeitar a realidade, a vida adulta, feita de escolhas e obrigações.

## **Referências**

ACIMAN, André. *Homo Irrealis*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2021.

PEDREIRA, Frederico. *A lição do sonâmbulo*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2020.