

A L E T R I A  
revista de estudos de literatura



Transformações e  
vanguarda: 1800,  
1900, 2000

V. 34, n. 4

OUT.-DEZ. 2024

# A L E T R I A

*revista de estudos 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: Rômulo Monte Alto; SUBCOORDENADORA: Maria Juliana Gambogi Teixeira;  
DOCENTES: Anna Palma, José de Paiva dos Santos, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus  
Trevizam, Miriam Piedade Mansur Andrade, Olimar Flores Júnior, Roberto Alexandre do Carmo  
Said, Volker Karl Lothar Jaeckel; DISCENTES: Júlio Maurício Madureira, Luis Gustavo de Paiva Faria,  
Maíra Borges Laranjeira; SECRETARIA ACADÊMICA: Camila Barros Rodrigues e Giane de Oliveira Jacob

**Editores**

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

**Conselho Editorial**

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão,  
Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silviano Santiago

**Organizadores do número**

Valéria Sabrina Pereira, Helmut Galle

**Editor de Arte**

Emerson Eller

**Projeto Gráfico**

Stéphanie Paes

**Capa**

Fotografia de Hugo Ball; Traje semelhante ao das apresentações dadaístas no Cabaret Voltaire,  
1916. Autor desconhecido. Fonte: Wikipédia.

**Secretaria**

Lilian Souza dos Anjos, Ludmilla Cunha

**Revisão e Normalização**

Floriane Abreu da Silva, Izabelly Silva Duque, João Victor German, Kathleen Oliveira

**Diagramação**

Floriane Abreu da Silva, Izabelly Silva Duque, João Victor German, Kathleen Oliveira

# A L E T R I A

*revista de estudos de literatura*



U F *m* G



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

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.; online.

Histórico:

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

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

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

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

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  
Seção de Periódicos, sala 2017  
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009  
[www.letras.ufmg.br/periodicos](http://www.letras.ufmg.br/periodicos)  
[periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# Sumário

## 8 Apresentação

Helmut Galle; Valéria Sabrina Pereira

## 13 Editorial

Elen de Medeiros; Marcos Antônio Alexandre

## Dossiê: Transformações e vanguarda: 1800, 1900, 2000

### 16 Ressonância – sobre o vanguardismo ecoliterário dos romantismos anglo-americano e alemão

*Resonance – On the Ecoliterary Avant-garde of Anglo-American and German Romanticism*

Klaus Friedrich  
Wilhelm Eggensperger

### 37 A tempestade desde o fundo do tinteiro, com Victor Hugo e Stéphane Mallarmé

*The Tempest since the Bottom of the Inkwell, with Victor Hugo and Stéphane Mallarmé*

Marcelo Jacques de Moraes

### 51 O simbolismo brasileiro como ruptura? Cruz e Sousa e a poesia moderna

*Brazilian Symbolism as Rupture?  
Cruz e Sousa and Modern Poetry*

Julio Cezar Bastoni da Silva

- 67** O romance histórico de expressão alemã e a sua circulação no estrangeiro: os casos de Carl Franz van der Velde (1779-1824) e de Caroline Pichler (1769-1843)  
*The German-language Historical Novel and its Circulation Abroad: The Cases of Carl Franz van der Velde (1779-1824) and Caroline Pichler (1769-1843)*  
Larissa de Assumpção
- 85** Nas trincheiras da poesia moderna: contradições ideológicas das vanguardas  
*In the Trenches of Modern Poetry: Ideological Contradictions of Avant-Gardes*  
Renan Nuernberger
- 102** A linguagem telegráfica: as correspondências entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral  
*The Telegraphic Language: Correspondences between Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral*  
Natalia Aparecida  
Bisio de Araujo
- 119** Entre a objetividade e a fantasia: reflexões de Alfred Döblin sobre o romance  
*Between Objectivity and Fantasy: Alfred Döblin's Theoretical Inquiries into the Novel*  
Gabriela Siqueira Bitencourt
- 135** Os tempos estão difíceis, tudo está de ponta-cabeça  
*Die Zeiten sind schwer, alles ist auf den Kopf gestellt*  
Luis Krausz
- 151** Modernismo e Guerra Fria: a historicidade de uma estética na segunda metade do século XX  
*Modernism and Cold War: The Historicity of an Aesthetics in the Second Half of the Twentieth Century*  
Leandro Pasini
- 167** As muitas polêmicas de Christian Kracht  
*The Many Polemics about Christian Kracht*  
Valéria Sabrina Pereira
- 183** A vanguarda dos relacionamentos amorosos: o romance *Allegro pastell* de Leif Randt  
*The Avant-garde of Love Relationships: Leif Randt's Novel Allegro Pastell*  
Helmut Calle

## Varia

- 203** Drummond e os vapores de um sequestro: a histérica Adalgisa, a orquídea, a bela Ninfeia  
*Drummond and the Vapors of a Kidnapping: The Hysterical Adalgisa, the Orchid, the Beautiful Water Lily*  
Maura Voltarelli Roque
- 221** A interseccionalidade trágica em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: um estudo da personagem Mãe Susana  
*The Tragic Intersectionality in Úrsula (1859), by Maria Firmina dos Reis: A Study of the Character Mother Susana*  
Joyce Pereira Vieira; Nícea Helena de Almeida Nogueira
- 236** Gênero, raça e classe social: uma análise interseccional e discursiva nos contos “Maria”, de Conceição Evaristo, e “Pôncio e seus amores”, de Aldino Muianga  
*Gender, Race and Social Class: An Intersectional and Discursive Analysis of the Short Stories “Maria” by Conceição Evaristo and “Pôncio and his loves” by Aldino Muianga*  
Silvana Alves dos Santos; Jozanes Assunção Nunes
- 252** A aventura burguesa: trabalho, casamento e traição em *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida  
*The Bourgeois Adventure: Labor, Marriage and Betrayal in A falência, by Júlia Lopes de Almeida*  
Laísa Marra
- 266** Capitalismo como praga: *Água funda*, de Ruth Guimarães  
*Capitalism as a Plague: Água funda, by Ruth Guimarães*  
Atilio Bergamini Junior
- 283** Un profano en el desierto: reescrituras de “El viajero” de Juan José Saer  
*A Profane in the Desert: Rewritings of “The Traveler” by Juan José Saer*  
Carolina Maranguello

## Apresentação

Em 1909, o *Manifesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti abriu a época histórica das vanguardas literárias e artísticas na Europa. O expressionismo, o dadaísmo, o suprematismo e o surrealismo se seguiram em poucos anos e, em 1922, a Semana de Arte Moderna também marcou uma ruptura radical com as tradições estéticas no Brasil. Os movimentos também foram uma reação à modernização acelerada da vida e da sociedade, que se tornou cada vez mais perceptível desde a virada do século, o que fez com que a representação do homem, da cidade e do trabalho de acordo com as convenções do século XIX parecesse tão obsoleta quanto a *l'Art pour l'Art* do *Fin de siècle*. O que todos esses ismos tinham em comum era o fato de serem apoiados por grupos e quererem romper a autonomia da arte com suas proclamações para entrar na modernidade da velocidade, das massas, da tecnologia e da violência, como Marinetti (*apud* Asholt; Fähnders, 2005, p. 4-5) já havia exigido. O surrealismo, em particular, deu origem à visão de um novo modo de vida que deveria ser permeado pela arte e uma arte que teria de revolucionar todas as esferas da vida.

Essa missão das vanguardas históricas foi declarada um fracasso já em 1974, por Peter Bürger em sua *Crítica da vanguarda*, porque todos os movimentos foram assimilados pelo sistema da arte e as obras outrora revolucionárias agora já estavam penduradas em museus. As neovanguardas após a metade do século XX sempre teriam começado nessas condições do sistema da arte e não teriam sido capazes de desenvolver a mesma ênfase e impacto social novamente, mas faziam parte do conceito expandido de estética desde o início, apesar de estarem ligadas aos meios artísticos modernistas de seus predecessores – sobretudo a montagem. Ao mesmo tempo, pode-se observar que o conceito de vanguarda foi adotado por todas as áreas do mercado capitalista, da moda aos automóveis, e que a comercialização de produtos e processos sob o rótulo de “vanguarda” tornou-se quase obrigatória. Em vista dessa situação, poderíamos nos perguntar se o conceito de vanguarda na arte e na literatura se tornou obsoleto. No entanto, o fato de ainda existirem fenômenos literários que são rotulados dessa forma, sem que o significado seja completamente esvaziado, fala contra isso. Na teoria de

campo de Bourdieu, por exemplo, os poetas simbolistas de Baudelaire a Banville são desritos como uma vanguarda literária (Bourdieu, 1996, p. 69), ou seja, autores e obras que “ainda não foram canonizados” (Bourdieu, 1996, p. 123) e tendem a ocupar posições no polo esquerdo e autônomo do campo e em sua borda inferior (os profetas). Essa abordagem favorece processos dinâmicos no sistema da arte em vez de definições que estabelecem de uma vez por todas o que deve ser considerado vanguarda. Os vanguardistas são, então, preferencialmente “pioneiros” no sentido da origem militar do termo, artistas que seguem suas ideias estéticas sem priorizar o capital econômico e social, possivelmente estabelecendo tendências que, em retrospecto, são consideradas historicamente relevantes. Nesse sentido, também é legítimo falar de vanguardas canonizadas, cujo capital cultural é seguro e que competem com artistas mais jovens que não necessariamente buscam uma estética genuinamente modernista.

A vanguarda está, a qualquer momento, separada por uma *geração artística* (entendida como uma lacuna entre dois modos de produção artística) da vanguarda consagrada, ela própria separada por outra geração artística da vanguarda já consagrada quando entrou em campo (Bourdieu, 1996, p. 158-159, tradução nossa).<sup>1</sup>

Com base nisso, movimentos, autores e obras que não se enquadram nas primeiras décadas do século XX também podem ser analisados como vanguarda, mesmo que essas vanguardas históricas continuem a moldar nossa ideia de arte vanguardista. Em termos de história literária europeia, seria principalmente o movimento romântico, que assumiu um papel pioneiro na arte por volta de 1800 – especialmente na Alemanha e na Inglaterra – e, ao mesmo tempo, antecipou certas características das vanguardas históricas posteriores: a ruptura radical com a estética mimética tradicional, o caráter coletivo, a propaganda em forma de manifesto da nova arte e a busca por um novo modo de vida. “O mundo deve ser romantizado”, exigiu Novalis em um fragmento da primavera de 1798, e para seu amigo e colega Friedrich Schlegel, a literatura a ser criada era uma infinita “poesia universal progressiva” (Fragmento 116 do *Athenaeum*), que deveria “tornar a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade poéticas”. O romantismo inicial de Jena tem sido repetidamente entendido como o ponto de partida decisivo de toda a arte e literatura modernas, que foi radicalizado no início do século XX.

As vanguardas mais recentes têm mais dificuldade de serem reconhecidas como tal. Como já mencionado, as neovanguardas desde o final da Segunda Guerra Mundial têm se caracterizado desde o início pela irrelevância social e pelo epigonalismo estético, na medida em que se baseiam simplesmente nas conquistas técnicas do modernismo. Além disso, elas competem com outros movimentos contemporâneos que, embora não sejam modernistas na aparência (como a literatura pós-moderna e pop), certamente reivindicam assumir uma função pioneira como as vanguardas históricas e conseguem isso de forma mais retumbante do que seus colegas no polo extremamente autônomo do campo literário. No entanto, é naturalmente muito difícil reconhecer e analisar tais fenômenos na literatura contemporânea, pois o crítico ainda não pode assumir uma posição fora da época e julgar com certeza a partir daí.

Das onze contribuições selecionadas para este dossiê, as quatro primeiras tratam da literatura do século XIX. Klaus Eggensperger vê mais do que apenas uma vanguarda esté-

<sup>1</sup> The avant-garde is at any one time separated by an *artistic generation* (understood as a gap between two modes of artistic production) from the consecrated avant-garde, itself separated by another artistic generation from the avant-garde already consecrated when it made its entry into the field (Bourdieu, 1996, p. 158-159).

tica no romantismo anglófono e de língua alemã. Ao situar a nova localização do homem na natureza reivindicada pelo movimento romântico em relação aos problemas do planeta Terra, que só recentemente começaram a intervir maciçamente em nossa realidade, ele diagnostica um vanguardismo ecológico em H. D. Thoreau, W. Wordsworth, S. T. Coleridge e Novalis. – Marcelo Jacques Moraes dedica seu artigo à literatura francesa na transição do Romantismo (Victor Hugo) para o simbolismo (Stéphane Mallarmé), que já marca a crise da poesia no limiar do século XX. Fazendo referência a autoridades críticas como Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman, o autor mostra a contribuição dos dois poetas para a “dessegração definitiva entre prosa e poesia, entre gesto poético e gesto revolucionário”. – Julio Cezar Bastoni da Silva também trata do simbolismo como um limiar epocal entre a tradição e a modernidade, nesse caso com o poeta brasileiro João da Cruz e Sousa. Contrariando a categorização convencional da obra desse filho de escravos africanos libertos e simbolista brasileiro na fase pré-moderna, o autor argumenta que a ruptura com a estética tradicional não deve ser colocada na programática Semana de Arte de São Paulo, mas sim – em paralelo com os simbolistas franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – deve começar com Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos. – À primeira vista, o corpus tratado por Larissa Assumpção é tudo menos vanguardista. Do ponto de vista atual, são livros bastante epigonais e na sua maioria podem ser considerados triviais, mas que se destacam sobretudo pelo fato de estarem entre as leituras mais populares no Brasil do século XIX. Romances históricos no estilo de Walter Scott, que foram produzidos em massa por Caroline Pichler e Carl Franz van der Velde, foram importados para o império em grande número, seja no original ou em tradução francesa ou portuguesa. Eles estavam tão presentes nas livrarias e bibliotecas de empréstimo do Rio de Janeiro quanto nas resenhas e leituras escolares. O Brasil não é, de forma alguma, uma exceção, como mostra o ensaio radiofônico de Walter Benjamin “O que os alemães liam enquanto seus clássicos estavam escrevendo”, de 1932. Nesse sentido, consideramos importante incluir esse artigo no dossiê, pois ele mostra o outro lado da vanguarda, por assim dizer: o comportamento de leitura das massas e os atores literários que respondem a essas necessidades.

Renan Nuernberger trata da vanguarda histórica no sentido clássico, especificamente de três de seus protagonistas centrais na Europa e no Brasil. Em seu ensaio, ele compara poemas de Marinetti, Hugo Ball e Mário de Andrade, que – cada um a seu modo – fazem referência à Guerra Mundial. Fica claro que, para o poeta brasileiro nessa época (1917), a guerra ainda não é um catalisador para uma poética de vanguarda; isso surge alguns anos depois, com seus primeiros trabalhos “maduros”. – Natalia Aparecida Bisio de Araújo também trata da vanguarda brasileira e de seu diálogo com a europeia. Ela examina a linguagem “telegráfica” dos poemas sobre o Brasil publicados por Blaise Cendrars em *Feuilles de route* e os relaciona com as ilustrações de Tarsila de Amaral, mas também com os poemas de Oswald de Andrade, chegando à conclusão de que, apesar da semelhança das formas estéticas, o primitivismo buscado pelos europeus no exótico é reconhecido e adotado pelos artistas brasileiros como seu próprio elemento. – Outro autor que reagiu a Marinetti e ao futurismo foi o romancista Alfred Döblin. Gabriela Siqueira Bitencourt analisa como, em seus escritos teóricos sobre o romance, ele se ocupa do italiano durante um período de vários anos, desenvolvendo consistentemente seu próprio caminho para sair da “crise do romance”. A aparente proximidade de Döblin com os conceitos mais antigos e ainda baseados em mimetização, como o naturalismo, acaba levando ao programa de uma Nova Objetividade, cujo ponto culminante é *Berlin Alexanderplatz*: aqui, a fantasia factual (*Tatsachenphantasie*) e a técnica modernista (monta-

gem) já não representam uma contradição. – É também na tendência da Nova Objetividade que Luis Krausz situa a autora Veza Canetti, durante muito tempo negligenciada pela crítica. Como membro da expressiva minoria judaica de Viena – mas com raízes sefarditas – ela mantinha contato próximo a intelectuais progressistas, como Karl Kraus e Elias Canetti, com quem se casou em 1934. Suas histórias e glosas (crônicas) foram publicadas sob pseudônimos no social-democrata *Arbeiter Zeitung*, em consideração ao antisemitismo manifesto da Primeira República, e refletem os problemas crescentes da população proletária em particular, com um estilo narrativo que novamente se aproximou do realismo com tons grotescos. – Leandro Pasini abre novos caminhos na discussão das vanguardas – pelo menos no Brasil – com seu artigo sobre os movimentos modernistas em nível global nas primeiras décadas da Guerra Fria, especialmente em Taiwan e no Líbano. Ao abandonar o conceito de uma época marcada historicamente, ele reconhece no modernismo, sobretudo, o surgimento de três características: o projeto coletivo, público, o grupo e a base textual. Enquanto os EUA e a União Soviética tentaram influenciar o desenvolvimento cultural de países da Ásia e da África que estavam passando por processos de descolonização, Pasini vê relações complexas e independentes com os movimentos de vanguarda das décadas anteriores em Taiwan e no Líbano.

As duas últimas contribuições tratam da literatura contemporânea e da questão de até que ponto os traços de vanguarda podem ser reconhecidos aqui. Com base na Teoria de Campo de Pierre Bourdieu, Valéria S. Pereira analisa o fenômeno de Christian Kracht, que ocupa uma posição excepcional na literatura alemã desde seu primeiro romance, em 1995, e que se baseia em três elementos: a estranheza estética de seus textos, sua autoencenação como autor e a discrepância entre a reação do público e grande parte da crítica literária. Embora não se trate de uma vanguarda no sentido de um grupo que se torna público com manifestos e programas estéticos formulados, é uma tentativa individual bem-sucedida de fugir radicalmente das convenções da comunicação pública sobre literatura. – O autor tratado por Helmut P. E. Galle, Leif Randt, também não representa uma vanguarda coletiva no sentido tradicional, embora, em seu primeiro romance, ele desenvolva a ficção de uma vanguarda contemporânea: uma visão de uma fusão de vida e arte no mundo de mercadorias e consumo do presente. Em *Allegro Pastell*, de 2020, por outro lado, ele usa os meios e as formas de comunicação da atualidade como base estética para a representação de novos conceitos de amor e relacionamentos com os quais a geração dos atuais 30 anos tenta realizar uma vida autodeterminada sob as leis do mercado capitalista tardio. Aqui, também, estamos lidando com um autor que se posiciona de forma inovadora no polo esquerdo do campo literário, sem recorrer resolutamente a técnicas modernistas.

Os resultados do dossier mostram o quanto a terminologia atual ainda é caracterizada pelas vanguardas históricas após 1900. Mesmo com uma compreensão ampliada, parece difícil atribuir o *status* de vanguarda a fenômenos literários que não aparecem explicitamente em público como um grupo com programas radicais e textos que rompem com o sistema. Entretanto, historicamente, isso só foi possível uma vez e não pode ser continuado nem repetido, como demonstraram Peter Bürger e os debates subsequentes. Movimentos e indivíduos que reclamam para si um caráter inovador e até revolucionário, portanto, podem ser chamados de vanguardistas, mas não no sentido pleno dos ismos do início do século XX.

## Referências

- ASHOLT, Wolfgang; FÄHNDERS, Walter (eds.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Metzler, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *The Rules of the Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, 1996.
- HARDENBERG, Friedrich von (Novalis). *Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Mähl, Hans-Joachim; Samuel, Richard (eds.). München: Hanser, 1978.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Abt. 1, Band 2: Charakteristiken und Kritiken I. 1798-1801. Behler, Ernst (ed.). Darmstadt: Schöningh, 1967.

*Organizadores*

Helmut Galle  
Valéria Sabrina Pereira

## Editorial

Além dos artigos que integram o dossiê, compõem ainda este número da *Aletria*: revista de estudos de literatura seis trabalhos da seção Varia que corroboram a diversidade de pesquisas e artigos da área de estudos literários e que estão articulados ao escopo da revista.

“Drummond e os vapores de um sequestro: a histérica Adalgisa, a orquídea, a bela Ninféia”, de autoria de Maura Voltarelli Roque, é o trabalho com o qual abrimos a seção. Nele, a autora, a partir de um viés ensaístico, parte do poema “Desdobramento de Adalgisa”, de Carlos Drummond de Andrade, para colocar em movimento a hipótese de Mário de Andrade de que existiria um sequestro, um recalque do desejo nos primeiros livros do poeta.

As autoras Joyce Pereira Vieira e Nícea Helena de Almeida Nogueira apresentam o trabalho “A interseccionalidade trágica em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: um estudo da personagem Mãe Susana”, que tem como objetivo aplicar o conceito de interseccionalidade interligado à ideia do trágico, a partir de Terry Eagleton (2013), na análise da personagem Mãe Susana do romance firminiano *Úrsula* (1859). Para as autoras, por meio dessa personagem, pode-se perceber a convergência de alguns eixos interseccionais de opressão social, tais como gênero, raça, violência, privação de liberdade, usurpação de identidade e de pertencimento.

No artigo “Gênero, raça e classe social: uma análise interseccional e discursiva nos contos ‘Maria’, de Conceição Evaristo, e ‘Pôncio e seus amores’, de Aldino Muianga”, Silvana Alves dos Santos e Jozanes Assunção Nunes discutem os discursos que perpassam os contos “Maria” e “Pôncio e seus amores”, de, respectivamente, Conceição Evaristo e Aldino Muianga, verificando como a escrita desses autores respondem ao feminismo interseccional das múltiplas dimensões de gênero, raça e classe social, a partir da “enformação” dada aos conteúdos e às formas que constituem as narrativas.

Em seu artigo “A aventura burguesa: trabalho, casamento e traição em *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida”, Laís Marra realiza uma leitura do romance *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida, discorrendo sobre como a autora faz uma articulação sobre a noção do trabalho no período posterior à Abolição. Em seus argumentos, a autora revisita o posicionamento das

personagens na estrutura social colonialista brasileira de finais do século XIX conforme suas possibilidades de trabalho e ascensão social em termos de gênero, classe ou raça.

Atilio Bergamini Junior nos apresenta seu ensaio “Capitalismo como praga: Água funda, de Ruth Guimarães”, a partir do qual é proposta uma interpretação do romance Água funda, de Ruth Guimarães (1946), tendo como referencial teórico um conjunto de esculturas de Aleijadinho e colheita de um mito proposto pela autora. O autor faz um cotejo com as ideias de Antonio Cândido sobre a mudança social sofrida pelos “caipiras”, analisando a maneira de construção do romance e argumentando que o mito da “Mãe de Ouro” é o perdido fundamento simbólico da trama.

Por fim, Carolina Maranguello, em seu artigo “Un profano en el desierto: reescrituras de ‘El viajero’ de Juan José Saer”, nos apresenta uma leitura sobre a obra de Juan José Saer observando como o autor questiona os tópicos cristalizados do deserto com base num programa negativo que exacerba os efeitos da ilegibilidade e detenção. A autora investiga as primeiras formulações que adquiriu esta representação no conto “El viajero” (*La mayor*, 1976) assim como as articulações e lacunas entre seu modo de formalizar a paisagem e as diversas ocorrências, literárias e visuais – da imaginação territorial argentina.

Assim, por meio de todos os estimulantes artigos que compuseram este número, a partir dos quais podemos reconhecer veredas da literatura em suas mais diversas perspectivas de interpretação, encerramos o ano de 2024 com a perspectiva de que, em 2025, continuemos oferecendo trabalhos plurais e de qualidade para a comunidade acadêmica e para todas as pessoas que nos leem.

Mais uma vez, ressaltamos e agradecemos a dedicação dos envolvidos na equipe da revista e que continuam atuando fortemente para garantir a qualidade do periódico: autores, pareceristas, organizadores e a equipe responsável pela editoração. A todos e a todas, registramos nosso agradecimento.

Que tenhamos todos e todas uma excelente leitura!

*Editores*

Elen de Medeiros  
Marcos Antônio Alexandre

# Dossiê

Transformações e vanguarda:  
1800, 1900, 2000

# Ressonância – sobre o vanguardismo ecoliterário dos romantismos anglo-americano e alemão

## *Resonance – On the Ecoliterary Avant-garde of Anglo-American and German Romanticism*

Klaus Friedrich

Wilhelm Eggensperger

Universidade Federal do Paraná (UFPR) |  
Curitiba | PR | BR  
klausegge@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-4484-8874>

**Resumo:** O artigo apresenta o vanguardismo dos romantismos inglês, alemão e estadunidense sob uma perspectiva ecocritica em combinação com a teoria social-filosófica do sociólogo Hartmut Rosa. Advogando por uma nova relação entre humanos e não-humanos, os românticos pretendiam superar o dualismo estabelecido com a modernidade europeia. O sujeito romântico é caracterizado por uma interioridade profunda ligada à experiência estética-afetiva da natureza, o que sustenta sua identidade. Trechos de ensaios, contos e poemas de românticos ingleses, alemães e americanos elucidam sua procura literária por uma nova correspondência entre o mundo natural e os seres humanos. Chega-se à conclusão que as ressonâncias literárias do romantismo histórico são influentes e têm mérito até hoje.

**Palavras-chave:** Romantismo anglo-americano; Romantismo alemão; Ecocrítica; Ressonância; Thoreau; Hartmut Rosa.

**Abstract:** This essay is presenting the avant-gardism of English, German and American romanticism from an ecocritical perspective in combination with the social-philosophical theory of sociologist Hartmut Rosa. By advocating a new human – non-human relationship, the romantics intended to overcome this dualism established by European modernity. The romantic subject is characterized by a deep interiority linked to the aesthetic-affective experience of nature, which sustains the subject's identity. Excerpts from essays, stories and poems by English, German and American romantics exemplify their literary search for a new, resonant



correspondence between the natural world and human beings. We come to the conclusion that the literary resonances of historical romanticism are influential and have merit to this day.

**Keywords:** Anglo-American romanticism; German romanticism; Ecocriticism; Resonance; Thoreau; Hartmut Rosa.

Nosso sentimento pela natureza assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde.

Friedrich Schiller

## Observações introdutórias

Podemos entender o romantismo euro-americano da primeira metade do século XIX como movimento vanguardista? Quando se reflete sobre um possível vanguardismo romântico, é útil lembrar de um banqueiro e colaborador de Henri de Saint-Simon, conhecido expoente do romantismo político europeu na primeira metade do século XIX. Seu amigo Olinde Rodriguez usou a palavra “vanguarda” na imprensa pela primeira vez fora do seu contexto militar (Barck, 2010, p. 549) para a esfera das artes. Num artigo de 1825, destacou que os artistas – além dos industriais e dos sábios, uma das três classes principais da doutrina social saint-simonista – devem cuidar da imaginação e da sensação:

Somos nós, artistas, que serviremos como sua vanguarda; o poder das artes é de fato o mais imediato e o mais rápido. [...] Apelamos à imaginação e aos sentimentos do homem; devemos, portanto, exercer sempre a ação mais viva e decisiva: e se hoje o nosso papel parece um pouco ou até muito secundário, é porque faltava às artes o que é essencial para a sua energia e para o seu sucesso, um impulso comum e uma ideia geral (Barck, 2010, p. 549, tradução própria).<sup>1</sup>

No auge do romantismo europeu, os saint-simonistas transferiram a ideia iluminista do inexorável progresso da ciência para a história e a sociedade, organizada como “*système industriel*”, onde deveria reinar tão somente a meritocracia. Para contrabalançar o sistema

<sup>1</sup> C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. [...] Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme; nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive: et si aujourd'hui notre rôle paraît une ou au moins très-secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leur succès, une impulsion commune et une idée générale.

meritocrático, o movimento articulou a utopia de uma irmandade universal que superaria o egoísmo burguês, comenta Barck (2010, p. 549). Artistas tinham a tarefa de contribuir para isso, principalmente os escritores. A união saint-simonista entre literatura e vida social implica a subordinação da primeira à segunda. De uma perspectiva histórica, isso não causa surpresa nenhuma, pois pode ser considerado a norma. Surpreendente mesmo é que o influente movimento artístico e sociocultural que dominava o cenário cultural europeu da época, o romantismo, escolheu um caminho bem diferente.

Um dos pilares do movimento romântico foi a rejeição parcial ou total da modernidade europeia. Sejam eles conservadores ou progressistas, os intelectuais românticos são contra o colonialismo em expansão, a industrialização e o capitalismo, a razão instrumental dominante, o desencantamento da vida e a exploração cada vez mais eficiente da natureza. Repudiam a vida alienada moderna e valorizam a arte, que ganha no romantismo um prestígio maior do que qualquer outro fenômeno social.

Mesmo assim, o movimento é moderno. Em seu livro-ensaio, *Os filhos do barro* (1974), Octavio Paz salientou já na primeira página que a poesia moderna ocidental nasceu com os românticos ingleses e alemães (Paz, 2013, p. 9). O objetivo da primeira geração romântica alemã era a união entre vida e poesia, mas de maneira oposta aos saint-simonistas: a nova literatura implicaria em uma nova forma de sentir e de viver, como observa Paz (2013, p. 68). Ela reencanta o mundo burguês prosaico e utilitarista. Novalis formulou o programa com as seguintes palavras conhecidas:

O mundo precisa ser romântizado. Assim reencontra-se o sentido originário. Romantizar nada é senão uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida, na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo [...] (Novalis, 2021, p.129).

O que, em termos literários, pode significar elevar o sentido do costumeiro, estranhar o comum e romântizar o conhecido? Um bom exemplo neste sentido é o seguinte poema de Samuel Taylor Coleridge:

### À Natureza

Talvez seria *phantasia* achar / Que eu posso ver em todo ser vivente / Um gozo imo,  
cordial e comovente; / E nestas folhas e flores traçar / Lições de amor e de franca  
piedade.  
Que assim seja; e se o mundo maldizente / Ri desta crença, isso sinceramente /  
Não traz nem temor nem perplexidade. / Nos campos farei meu altar então, / E o  
teto será o azul celestial,  
E da mais doce flor a exalação / Será um incenso a ti deste mortal; / E não despre-  
zarás a mim, Senhor! / Que do sacrifício sou o pobre autor<sup>2</sup>  
(Coleridge, 2011, p. 946, tradução de Sobreira, 2017).

<sup>2</sup> "To Nature It may indeed be phantasy when I / Essay to draw from all created things / Deep, heartfelt, inward joy that closely clings; / And trace in leaves and flowers that round me lie / Lessons of love and earnest piety. So let it be; and if the wide world rings / In mock of this belief, it brings / Nor fear, nor grief, nor vain perplexity. / So will I build my altar in the fields, / And the blue sky my fretted dome shall be, And the sweet fragrance that

Para esta poesia programática, Coleridge escolheu um formato poético tradicional, o soneto. Articula-se aqui o papel do autor romântico, que deve apegar-se intimamente a toda criação, extraíndo dela uma alegria profunda e sincera. No poema domina um léxico religioso-cristão, o que ressalta ainda mais a heresia romântica: o poeta precisa se entregar ao único deus que ocupa o lugar vacante no reino celestial em tempos seculares, à Natureza – mesmo que tudo isso seja mera ilusão, *phantasy*. Cabe ao poeta-sacerdote realizar o culto à natureza, traçando nas folhas e flores lições de amor e piedade. O céu azul, a flor silvestre, as folhas – todos fenômenos naturais bastante costumeiros – recebem aquele sentido elevado de que Novalis fala, o “brilho infinito”.

Mais tarde, Max Weber usaria a expressão “redenção intramundana” para indicar a principal função social da arte moderna. Em um dos seus últimos ensaios, ele constata que na Europa, como consequência do processo de secularização,

[...] a arte passa a se constituir num cosmos de valores próprios [*Eigenwerte*] autônomos, apreendidos de modo cada vez mais consciente. Ela assume, seja lá como isso for interpretado, a função de uma redenção intramundana, que liberta do cotidiano e, também e sobretudo, da pressão crescente do racionalismo teórico e prático. É com essa pretensão que ela entra em concorrência direta com a religião da salvação (Weber, 2016, p. 385).

Charles Taylor afirma para os românticos: “Precisamos nos abrir para o *elán* da natureza em nós, como temos de nos abrir para a graça de Deus na teoria ortodoxa” (Taylor, 2013, p. 475). Octavio Paz chamou o romantismo de “cristianismo sem Deus”, mas também “paganismos cristão” (Paz, 2013, p. 58), enquanto Stefan Matuschek intitulou sua recente monografia sobre o romantismo europeu de *Der gedichtete Himmel* (*O céu poetizado*; Matuschek, 2021) e Sayre/Löwy consideram o romantismo uma cosmovisão. Quer dizer, o romantismo é muito mais do que um importante fenômeno literário do século XIX. Ele é, antes, um “protesto cultural contra a civilização industrial e capitalista moderna, [...] uma das principais formas da cultura moderna que se estende desde Rousseau [...] até o presente, ou seja, da segunda metade do século XVIII até o início do século XXI” (Sayre; Löwy, 2021, p. 8).

Visto que a oposição cultural romântica tem como pano de fundo o mal-estar causado pela rigorosa separação entre o mundo natural e o mundo social humano (Cf. Latour, 2013), que se estabeleceu na Europa a partir do início do período moderno, convém incluir também uma perspectiva a partir das ciências humanas ambientais, principalmente do ecocriticismo literário e cultural. Bruno Latour tem destacado a influência fatal da “Grande Divisão”, do modelo dualista da modernidade europeia, em concordância com outros pesquisadores contemporâneos, como Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro e Donna Haraway; ou intelectuais ameríndios, como Ailton Krenak.

Quando investigamos como se manifesta culturalmente a relação entre humanos e não-humanos, levantamos no fundo uma questão ontológica, uma reflexão a respeito do sentido abrangente da nossa existência e da existência dos outros seres, bióticos ou não. Tanto no romantismo quanto nas humanidades ambientais recentes rejeita-se a redução da natureza a um conjunto de recursos materiais, disponíveis simplesmente para serem explorados.

---

the wild flower yields / Shall be the incense I will yield to Thee, / Thee only God! and thou shalt not despise / Even me, the priest of this poor sacrifice.”

Nas últimas décadas, temos observado diferentes tentativas de substituir os tradicionais conceitos e hierarquizações ontológicas do ocidente por novas concepções que não se baseiam mais exclusivamente no sujeito humano. Cada vez mais vozes acadêmicas e artísticas defendem “uma nova visão da relação dos humanos com o mundo, uma visão da continuidade e da união. Todas as formas de pensar que ainda se baseiam no antigo dualismo tornaram-se obsoletas” (Welsch, 2016, p. 43, tradução própria).<sup>3</sup>

O que os diversos esforços têm em comum é uma reorientação para o não-humano nos campos da ontologia moral, das ciências humanas e das artes. Neste sentido, o romântismo tem sido vanguarda. Uma das suas características centrais é a compreensão aprofundada do mundo natural, uma espécie de pensamento proto-ecológico, principalmente, na Inglaterra, na Alemanha e nos Estados Unidos durante a época da primeira revolução industrial. Muitos românticos ressaltaram a interdependência entre humanos e natureza, se engajaram de forma literária-imaginativa com o não-humano e propagaram a utopia da reconciliação com a natureza.

Não é mais possível usar o mesmo léxico de duzentos anos atrás, escrever o mesmo tipo de poesia e oferecer as mesmas respostas; no entanto, devemos procurar na herança romântica por elementos discursivos e estéticos ainda válidos na nossa época do antropoceno. Estudar “como as relações entre humanos e não-humanos foram imaginadas, filosofadas e culturalmente mediadas durante a primeira revolução industrial” (Davies, 2018, p. 12, tradução própria)<sup>4</sup> ajuda entender melhor como chegamos à degradação ecológica atual.

## Ressonâncias

Ressonância é um termo que costuma denominar o fenômeno da repercussão de sons. O filósofo canadense Charles Taylor transferiu a palavra metonimicamente para o campo das relações sociais entre humanos e outros seres do mundo. Em relação à constituição da identidade ocidental moderna, Taylor diferencia entre duas vertentes interconectadas, porém opostas e contraditórias. A primeira – que se estabeleceu com a tecnociência moderna a partir de Bacon e o pensamento iluminista europeu – é individualista, instrumental, utilitária e “naturalista”.<sup>5</sup> Ela valoriza objetividade, controle e liberdade humana:

Fora do sujeito pensante [cartesiano], todo o tecido do mundo material era visto como inerte, não expressivo de nada, nem dos significados humanos de qualquer tipo, e certamente não dos significados de importância crucial para a vida ética. Essa perspectiva se torna cada vez mais arraigada na modernidade ocidental por-

<sup>3</sup> “eine neue Sicht des Mensch-Welt-Verhältnisses; eine der Kontinuität und Zusammengehörigkeit. Alle Denkweisen, die noch immer auf dem alten Dualismus beruhen, sind obsolet geworden”.

<sup>4</sup> “how human-to-nonhuman relationships were imagined, philosophised, and culturally mediated amid the first industrial revolution”.

<sup>5</sup> Taylor fala em naturalismo iluminista, utilitarista etc. (Taylor, 2013, *passim*, por ex. na primeira frase do capítulo 20), denominando assim uma razão instrumental materialista que não deixaria mais espaço para a espiritualidade. Esta escolha lexical é, de certa forma, infeliz. Na sua mais recente monografia sobre o romantismo literário e sua persistência, Taylor usa *naturalism* como manifestação literária mesmo.

que está ligada a uma postura prática que é basicamente instrumentalista; buscamos as relações causais eficientes em nosso mundo com o objetivo de descobrir mecanismos que nos permitirão realizar nossos propósitos. [...] O mundo não é mais visto como local de forças espirituais e mágicas, mas o universo passa a ser compreendido em termos de leis definidas puramente por causalidade eficiente (Taylor, 2024, p. 31).<sup>6</sup>

Essa vertente constitui a estrutura mestra dominante da modernidade, que conduz ao que Max Weber chamou de “desencantamento do mundo moderno”.

A segunda vertente é romântica. Rejeita a separação cartesiana entre mente e corpo e critica o processo de desencantamento. Ela valoriza a subjetividade, a autenticidade e a autoexpressão; o capítulo 21 em *As fontes do self* (Taylor, 2013) desenvolve a questão da “virada expressionista” romântica. Taylor explica que os românticos ingleses e alemães não lidam mais com uma natureza exterior endossada pelo plano divino, mas precisam descobrir e dar voz a ela dentro do indivíduo: “O primordial é a voz interior ou, segundo outras variantes, o élán que percorre a natureza e emerge *inter alia* na voz interior” (Taylor, 2013, p. 476).

Essa conexão estética-afetiva entre o interior de um protagonista, narrador ou sujeito lírico e a natureza – relação que se manifesta, por exemplo, no poema de Coleridge citado acima – é novidade na literatura europeia. Com o romantismo europeu, a linguagem necessária para interpretar a natureza “tem que ser moldada a partir das ressonâncias do mundo dentro de nós” (Taylor, 2013, p. 390), enquanto antes – para as gerações iluministas – a natureza era a ordem que definia a racionalidade humana. A partir da virada romântica, preparada pelo sentimentalismo setecentista, “somos definidos, ao contrário, pelos propósitos e capacidade que descobrimos dentro de nós. O que a natureza pode fazer agora é despertá-los: pode despertar-nos para um sentimento contrário ao controle regulamentador excessivo de uma razão analítica” (Taylor, 2013, p. 389). Românticos desenvolvem uma relação “expressivista” com o mundo,<sup>7</sup> diferentemente da relação que Taylor denomina “naturalista”, nascida no início da modernidade europeia com o surgimento das ciências exatas. O autor comenta: “A afinidade entre a natureza e nós é agora mediada não por uma ordem racional objetiva, mas pela forma como a natureza ressoa em nós” (Taylor, 2013, p. 386) e fala da “nova noção de ressonância” (Taylor, 2013, p. 389). Ressonância não é simplesmente um sentimento passivo que surge ao contemplar um certo fenômeno natural; o sujeito precisa conectar-se com aquilo e, a partir desta experiência, responder de uma forma ou outra, expressar-se. Segundo Taylor (2013, p. 472), o “impulso da natureza em nós, como a ordem maior em que estamos inseridos” é trabalhado e expresso criativamente pelos artistas, por românticos ingleses, como Wordsworth e Blake, e pela primeira geração dos românticos alemães.

<sup>6</sup> “Outside of the thinking [cartesian] subject, the whole fabric of the material world was seen as inert, not expressive of anything, nor the site of human meanings of any kind, and certainly not ones of crucial significance to ethical life. This outlook becomes more and more entrenched in Western modernity because it is linked to a practical stance which is basically instrumentalist; we seek out the efficient causal relations in our world with the aim of discovering handles which will enable us to realize our purposes. [...] The world is no longer seen as the site of spirit and magic forces, but the universe comes to be understood in terms of laws defined purely by efficient causation.”

<sup>7</sup> No sentido literal do verbo expressar(-se).

Baseado na obra de Taylor, sobre quem pesquisou na sua tese de doutorado,<sup>8</sup> o sociólogo alemão Hartmut Rosa, expoente da quarta geração da Escola de Frankfurt, tem desenvolvido um conceito de ressonância como categoria de ciências sociais. Rosa define ressonância não em termos materiais ou substanciais, mas como um conceito relacional, que

descreve um modo de estar-no-mundo, ou seja, uma maneira específica na qual sujeito e mundo entram em relação um com o outro [...]. A ideia central aqui é que as duas entidades em relação, em um meio vibratório (ou espaço ressonante), afetam-se mutuamente de tal forma que podem ser entendidas como *respondendo uma à outra* e, ao mesmo tempo, cada uma *falando com sua própria voz* (Rosa 2019b, p. 166-167).<sup>9</sup>

Trata-se de um termo descritivo com fortes implicações normativas. O contrário de uma conexão ressonante com o mundo é uma relação alienada; Rosa distingue entre modos de relações com o mundo que são ressoantes, sempre envolvendo também o corpo, e relações indiferentes, não responsivos ou mudos, quando sujeito e mundo não estabelecem uma conexão interna. Neste caso, o sujeito não é mais capaz de ser afetado ou tocado (Rosa, 2019a, p. XXXVII).

É aqui que a crítica romântica entra em jogo. Para os românticos, a incessante instrumentalização da natureza implica no empobrecimento espiritual e estético. Ao longo do século XIX na Inglaterra, escritores e escritoras, dos *Lake Poets* até William Morris, tematizaram em suas obras a alienação causada pelo capitalismo e definiram as tarefas da poesia. Um poeta estabelece uma relação particular com a natureza, comenta Wordsworth no seu prefácio para a segunda edição das *Lyrical Ballads* (1800), pois

considera o homem e a natureza essencialmente adaptados um ao outro, e a mente do homem, o espelho natural das propriedades mais belas e atraentes da natureza. E assim o poeta, induzido por tal sentimento de prazer, [...] sintoniza-se com o conjunto da natureza (Wordsworth, 2017, p. 43-44).

Para o expoente do primeiro romantismo inglês, a poesia é a imagem do homem e da natureza. Wordsworth considera que ela transborda espontaneamente os poderosos sentimentos do poeta, mas “tem origem na emoção rememorada em tranquilidade” (Wordsworth, 2017b, p. 42 e 50).

Essa última questão sobre a emoção rememorada também é abordada no poema mais popular de Wordsworth, “*I wandered lonely as a cloud*” (1807), publicado alguns anos depois de *Lyrical Ballads*. Em quatro estrofes leves e cantantes, o eu-lírico evoca uma caminhada na qual se depara com um grande número de narcisos florescidos nos arredores de um lago, movendo-se ao vento, *fluttering and dancing in the breeze* (flutuando e dançando na

<sup>8</sup> A influência de Taylor em Rosa é tratada por Vandenberghe (2023).

<sup>9</sup> “describes a mode of being-in-the-world, i.e. a specific way in which subject and world come into relation with each other [...]. The core idea here is that the two entities in relation, in a vibratory medium (or resonant space), mutually affect each other in such a way that they can be understood as responding to each other, at the same time each speaking with its own voice”.

brisas). A voz poética fica extasiada com essa aparição. A última estrofe do poema trata do significado dos narcisos na vida posterior ao primeiro encontro:

Pois quando me deito num torpor,  
Estado de vaga suspensão,  
Eles refugem em meu olho interior  
Que é para a solidade uma bênção;  
Então meu coração começa a se alegrar,  
E com narcisos põe-se a bailar  
(Wordsworth, 2014, p. 418. Trad. Alberto Marsicano e John Milton, Wordsworth, 2017).<sup>10</sup>

Dominado pelo vazio e pela reflexão, o sujeito de repente vê os narcisos brilhando novamente em sua mente, o que resulta em alegria. Mais ainda: o ser interior entra no movimento da dança, ressoando o movimento do campo dos narcisos observado na primeira estrofe (*dancing Daffodils*). Essa dança, por sua vez, está em ressonância com as ondas do lago: “*The waves beside them danced*”, na estrofe três.<sup>11</sup> Dessa maneira, a cena original visualizada e guardada na mente torna-se um auxílio à vida que pode ser ativado a qualquer hora como uma imagem da memória viva. Por se tratar de um poema, o prazer sensual da voz poética está entrelaçado ao prazer estético dos leitores, que se deleitam com o som e o movimento rítmico dos versos em tetrâmetro iâmbico. Nesse sentido, como comenta Wordsworth no prefácio citado (Wordsworth, 2017, p. 42), a atividade poética existe para produzir prazer imediato.

Lido assim, o poema chamado popularmente “*Daffodils*” faz referência a certos narcisos amarelos e sua beleza na primavera para ressaltar a ressonância entre as flores, o lago e o interior do sujeito lírico, seu “olho interior” e seu “coração”. Kate Rigby comenta sobre a voz poética:

o fato de ter encontrado aquela surpreendente ‘multidão de narcisos dourados’ alterou seu humor, a cor radiante e movimento dançante provocou nele uma emoção correspondente: uma sensação vivificante de participação alegre na materialidade vibrante da Terra viva (Rigby, 2020, p. 55, tradução própria).<sup>12</sup>

A experiência estética do sujeito com aquela paisagem específica do *Lake District* no noroeste da Inglaterra durante a primavera, consiste numa espécie de comunicação estética-emocional. Apesar do forte uso de antropomorfismos, o sujeito lírico não projeta seu afeto subjetivo sobre o fenômeno que contempla, ou seja, não faz uso da natureza para exprimir seus sentimentos. No poema, a experiência estética com o mundo natural se apresenta, primeiramente; em sequência, há um voltar-se para dentro, escutar a voz da natureza como voz interior.

<sup>10</sup> “For oft, when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood, / They flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude; / And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils”.

<sup>11</sup> O poema inteiro pode ser facilmente encontrado na internet, p.ex. em: [www.poetryfoundation.org/](http://www.poetryfoundation.org/)

<sup>12</sup> “his happening upon that startling ‘host of golden daffodils’ was mood altering, their radiant colour and dancing motion eliciting in him a corresponding emotion: an enlivening sense of joyous participation in the vibrant materiality of the living Earth”.

Ademais, o poema “*I wandered lonely as a cloud*” estabelece não somente uma conexão afetiva e cognitiva com a paisagem, visto que o ato de se ligar emocionalmente a um objeto artístico ou natural implica sempre também uma valorização ética: “O apego não é apenas uma questão de sentimento, mas também de valor: algo importa, tem peso”,<sup>13</sup> destaca Rita Felski (2020, p. 32, tradução própria). O filósofo alemão Martin Seel dedicou em sua extensa monografia *Uma estética da natureza* um capítulo inteiro sobre a moralidade do belo; ele ressalta:

As qualidades estéticas da natureza [...] têm um significado ético. A beleza natural não é apenas um corretivo para a arte e outras práticas estéticas; como parte de uma boa vida, é um corretivo para os ideais de existência individuais e coletivos (Seel, 1996, p. 288, tradução própria).<sup>14</sup>

A experiência afetiva com uma paisagem, determinada árvore ou espécie animal acontece como contrapartida pessoal de um sujeito que está aberto para esse tipo de prática. Ela nunca é totalmente gratuita. Devemos algo a essa natureza que nos faz bem, o que consequentemente gera a vontade de protegê-la. Jonathan Bate informa que a poesia dos *Lake Poets* foi crucial para garantir que a região fosse preservada da especulação imobiliária durante o século XX, incluindo o famoso lugar histórico dos narcisos de Wordsworth (Bate, 2024, posição 324 de 1492).

## Críticas românticas e críticas ao romantismo

Ao pensarmos, aqui, em ressonância estética-afetiva, é inevitável, contudo, assumir que os textos produzidos na época do romantismo, quando chegam à contemporaneidade e aden-tram outros contextos geográficos, históricos e sociais completamente diferentes, reverberam de outra maneira. Nas últimas décadas, escritoras caribenhas e críticos pós-coloniais anglófonos têm feito leituras do mais famoso poema de Wordsworth, considerando principalmente seu uso no sistema escolar no Caribe anglófono durante e depois do fim do poder colonial britânico. Em vários trechos de seu trabalho literário, Jamaica Kincaid menciona a experiência negativa, quase absurda, de precisar memorizar o poema numa escola em Antígua – que ganhou sua independência somente em 1981 –, sem ter a mínima ideia do que esperar da primavera inglesa, das flores e da paisagem celebradas no texto poético. Wordsworth, “uma figura-autora singularmente metonímica e patriarcal de, especialmente, um poema sobre narcisos” (Smith, 2002, p. 805, tradução própria),<sup>15</sup> foi um dos mais destacados escritores de um cânone colonialista que ignorava ou diminuía sistematicamente manifestações culturais nas colônias. Nesse contexto, “a lacuna entre a experiência colonial ou pós-colonial vivida e o mundo importado/exportado da escrita anglófona tem sido frequentemente referida pelos escritores e críticos pós-coloniais da Commonwealth como ‘a lacuna do narciso’” (Tiffin *apud*

<sup>13</sup> “Attachment is a question not just of feeling but also of valuing: something matters, it carries weight”.

<sup>14</sup> “Die ästhetischen Qualitäten der Natur [...] haben eine ethische Bedeutung. Das Naturschöne ist nicht nur ein Korrektiv der Kunst und der sonstigen ästhetischen Praxis, als Teil eines guten Lebens ist es ein Korrektiv individueller und kollektiver Ideale der Existenz.”

<sup>15</sup> “a singularly metonymic and patriarchal author-figure of, in particular, a poem about daffodils”.

Smith, 2002, p. 806, tradução própria).<sup>16</sup> A crítica à celebração da natureza numa maneira totalmente descontextualizada (Tiffin *apud* Smith, 2002, p. 817) é mais do que justa e convém sempre quando são ignorados tanto o contexto sócio-histórico de uma obra literária quanto o contexto da sua recepção. O grande poeta australiano Les Murray relata que ele e seus colegas da escola não gostaram da poesia, porque “era para nós uma forma remota e irreal de escrita que se referia às estações, à flora e à ecologia classista de um arquipélago na costa noroeste da Europa” (Murray *apud* Bate, 2000, p. 238, tradução própria).<sup>17</sup> No entanto, Wordsworth dificilmente pode ser responsabilizado pelo tratamento eurocêntrico que seu poema mais popular tem recebido no mundo anglófono (pós-) colonialista.

A correspondência romântica moderna entre ambiente natural e ser humano, o novo amor pela natureza, “é visto como o impulso da natureza em nós, como a ordem maior em que estamos inseridos” (Taylor, 2013, p. 472) pelos intelectuais anglo-germânicos. Nesse sentido, trata-se de uma experiência espiritual que pode acontecer se generalizarmos a atitude estética referente à beleza natural para uma atitude em relação à totalidade da nossa vida e do nosso mundo (Krebs, 2018). Uma marca característica do romantismo é sua compreensão holística do mundo, da qual surge um princípio universal idealista: o espírito, a *Over-Soul* no caso dos transcendentalistas americanos, conecta todos os seres e fenômenos naturais, inclusive indivíduos humanos.

Assim, é possível pensar e expressar a totalidade de um mundo que não está mais dividido em “*res extensa*” e “*res cogitans*” (Descartes), em civilização e natureza, em sujeito agente e objeto paciente. Visa-se a superação do modelo dualista da modernidade. Um passo decisivo nessa direção consiste em repreender a falar as vozes da natureza, que se entendeu bem na Grécia antiga (conforme Schiller e Hölderlin) ou na Idade Média cristã (Novalis). Para que os modernos aprendam novamente a comunicação com a poesia da terra, é preciso lembrar a capacidade de escutar sua voz. Na visão do jovem Friedrich Schlegel e seus amigos, a natureza é a verdadeira poesia inconsciente que podemos descobrir nos outros seres e também dentro de nós:

O mundo da poesia é imenso e inesgotável, como a riqueza da natureza vivificante o é em plantas, animais e formas de todo tipo, figura e cor. Mesmo o espírito mais abrangente não abrangerá todas as obras artísticas nem os produtos naturais que carregam o nome e a forma de poemas. E o que são elas em comparação com a poesia sem forma e inconsciente que se faz sentir nas plantas, brilha na luz, sorri na criança, cintila na flor da juventude e arde no seio amoroso das mulheres? — Essa, entretanto, é a primeira, a original, sem a qual certamente não existiria nenhuma poesia das palavras. De fato, nós todos que somos humanos não temos para sempre e eternamente outro objeto e outra matéria de toda atividade e de toda alegria senão a poesia da divindade, da qual também somos parte e flor — a terra. Somos capazes de ouvir a música desse instrumento infinito, de entender a beleza desse poema, porque uma parte do poeta, uma fagulha do seu espírito criador também vive em nós e, com força secreta, jamais cessa de arder no fundo, sob as cinzas da insensatez que nós mesmos provocamos (Schlegel, 2016, p. 484).

<sup>16</sup> “[t]he gap between the lived colonial or post-colonial experience and the imported/exported world of the anglo-written has often been referred to by Commonwealth post-colonial writers and critics as ‘the daffodil gap’.

<sup>17</sup> “it was for us a remote and unreal form of writing which referred to the seasons and flora and class-ecology of an archipelago off the north-west coast of Europe”.

Essa relação romântico-expressiva com o mundo tem mostrado sua influência durante várias etapas da história cultural recente. Todavia, muitos escritores da segunda e terceira geração romântica não conseguiram compartilhar os objetivos ambiciosos do círculo de Iena alemão, não acreditaram no “tempo dourado” de Novalis ou na totalidade Schelling. Em vez disso, cultivaram o dualismo tradicional, contrastando nas suas obras a vida cotidiana prosaica e cinzenta com uma vida livre e poética “no seio da natureza”. Junto à contracultura romântica culta nasce também um romantismo popular trivializado. A crítica de Gernot Böhme se refere aos dois romatismos:

O descobrimento burguês da natureza — a pintura de paisagem, a poesia de natureza, a prática de caminhar, o remo, o desenvolvimento turístico dos Alpes, o prazer na nudez dos putti e dos pobres, o entusiasmo pela ingenuidade da mulher e sua proximidade com a natureza, o elogio do bom selvagem — é o descobrimento da natureza como o outro da razão. Natureza é aquilo que existe por si e não por artifício humano; natureza é o ingênuo, isto é, o não refletido; natureza é o selvagem e primitivo, o não civilizado; natureza é o inocente e livre, o lugar antissocial e pré-social, o lugar que o homem anseia desde e sempre que sofre com a sociedade (Böhme, 1989, p. 42, tradução própria).<sup>18</sup>

Nesse mesmo espírito, o pesquisador britânico Timothy Clark tece críticas acerca de *The peace of the wild things* (1985), um poema de Wendell Berry. Seus versos seriam um exemplo de uma poesia ultrapassada, que apresenta uma “concepção altamente romântica do ‘natural’ como um reino de valor auto-evidente”, como um “espaço natural redentor no qual o leitor participa de algum domínio amplo de vida compartilhada e não individual” (Clark, 2019, p. 58). Tudo isso não seria mais adequado na época atual do antropoceno.

Na hora de sentir desespero pelo mundo, o eu-lírico do poema de Berry reage obviamente na tradição romântica:

Quando cresce em mim o desespero pelo mundo / [...] vou e deito-me onde o pato-da-floresta / repousa na sua beleza sobre a água, e a garça-real se alimenta. / Venho para a paz das coisas selvagens / que não sobrecarregam suas vidas com premeditação / de tristeza. / Entro na presença de água parada.  
(Berry apud Clark, 2019, p. 58, tradução própria).<sup>19</sup>

Será que a atitude desse tipo de sujeito poético não consegue mais firmar relações de identificação com leitores contemporâneos? Não é mais possível, no antropoceno do século

<sup>18</sup> “Die bürgerliche Entdeckung der Natur von der Landschaftsmalerei über die Naturlyrik, über Wandern und Rudern bis zur touristischen Erschließung der Alpen, von der Lust an der Nacktheit der Putti und armen Leute über die Schwärmerei für die Naivität und Naturverbundenheit des Weibes bis zum Lob des guten Wilden – ist die Entdeckung der Natur als des Anderen der Vernunft. Natur ist das, was von selbst da ist, also nicht durch menschliche Kunst; Natur ist das Naive, also Unreflektierte; Natur ist das Wilde und Primitive, also das Nichtzivilisierte: Natur ist das Unschuldige und Freie, der un- und vorgesellschaftliche Ort, nach dem sich der Mensch sehnt, seitdem und wann immer er an der Gesellschaft leidet.”

<sup>19</sup> “When despair for the world grows in me / I go and lie down where the wood drake / rests in his beauty on the water, and the great heron feeds. / I come into the peace of wild things / who do not tax their lives with forethought of grief. / I come into the presence of still water. [...]

XXI, estabelecer de forma afetiva laços estéticos com a vida, com aquilo que de fato compartilhamos com os outros seres?

Sabemos que a situação contemporânea é extremamente desconfortável. Quando se ignora as bases ecológicas da vida, seja ela humana ou não humana, vive-se de forma alienada. Com a modernidade perdemos o “modo relacional no qual sujeito e mundo colocam-se numa relação responsiva” (Rosa, 2019a, p. XXXI). Na tradição romântica, a “natureza pode ser experimentada como algo que atrai, seja porque ela emociona e deixa o sujeito com um certo humor, ou porque ela ‘tem algo a dizer’ à pessoa” (Böhme, 1989, p. 29, tradução própria).<sup>20</sup> Para a razão instrumental, a natureza é muda. Por outro lado, existem muitas pesquisas sobre o impacto positivo de ambientes naturais em pessoas. Num ensaio da área de psicologia ambiental intitulado *Emoções e afetividade ambiental*, seus autores brasileiros partem do princípio de que um lugar é sempre

visto como um território emocional, tornando-se, portanto, uma dimensão na construção dos significados e na extensão da subjetividade dos indivíduos. As emoções podem ser muito úteis para a avaliação e transformação dos ambientes em sua dimensão ética quando se criam espaços de interesses e necessidades coletivas [...] (Bomfim et. al., 2018, p. 60).

O texto cita vários estudos empíricos que comprovam a importância do apego a um determinado lugar, da identificação com elementos naturais na vizinhança, seja ela rural ou urbana.

À luz dessas pesquisas, o movimento do sujeito no poema de Berry é mais do que compreensível. Em contato com a natureza, “na paz das coisas selvagens”, é possível entrar em ressonância com o mundo vivo e sentir que somos seres naturais também. Uma paisagem verde, uma lagoa que espelha as nuvens do céu, uma árvore que é dez vezes mais velha do que sua admiradora... podem simplesmente fazer bem, mesmo nos tempos antropocêntricos atuais. Isto é diferente de uma relação paga com a natureza, por exemplo durante as férias num resort de luxo nas Maldivas ou no Caribe. Ressonância estética não pode ser comprada e também não é um fenômeno causado simplesmente por uma experiência agradável: “Ao contrário do bem-estar ‘passivo’ [...], a ressonância estética não é um problema causal, requer um ato intencional: direcionamosativamente a nossa percepção, a nossa empatia e a nossa imaginação para um objeto” (Krebs, 2021, p.108, tradução própria).<sup>21</sup>

A citada frase de Novalis de que o mundo precisa ser romantizado já exprimiu essa intencionalidade. Mas o ato intencional não é suficiente para garantir seu sucesso. “Ressonância é aquilo que emerge entre os atores” (Rosa, 2019a, p. XXXV), jamais pode ser forçada ou surgir de forma instrumental. Rosa salienta que experiências de ressonância “são continuamente momentâneas, são eventos que não se põem à disposição, não podem ser controladas em sua duração” (Rosa, 2019a, p. XLII). Neste sentido, o sociólogo fala em *uncontrollability* (no original alemão *Unverfügbarkeit*) do mundo (Rosa, 2020).

<sup>20</sup> “Die Natur wird erfahrbar als etwas, das einen anspricht, sei es, dass sie einen ergreift und in eine bestimmte Stimmung versetzt, oder sei es, dass sie einem etwas zu sagen hat”.

<sup>21</sup> “Anders als ‘passives’ Wohlbehagen [...] ist ästhetische Resonanz kein kausales Problem, sie setzt einen intentionalen Akt voraus: Wir richten unsere Wahrnehmung, unser empathisches Einfühlungsvermögen und unsere Fantasie aktiv auf ein Objekt”.

No entanto, nas sociedades modernas formaram-se eixos mais ou menos estáveis que servem para as pessoas realizarem as experiências de ressonâncias. O pesquisador indica os três eixos – ou zonas de experiência coletiva – mais importantes: arte, natureza e religião. Eles “constituem características esferas de ressonância (vertical ou existencial) na Modernidade” (Rosa, 2019a, p. XLII). No que se refere à natureza, pessoas urbanas procuram por parques ou bosques, rios ou lagos, sobem uma montanha ou atravessam um mar, para ouvir sua voz. Ao entrar em contato com fenômenos naturais, conseguem simplesmente escapar por algumas horas da vida alienada dos grandes centros urbanos, lidar consigo mesmas, ou superar uma crise de identidade:

A ideia moderna (aparentemente paradoxal à primeira vista) de que é preciso *ouvir a natureza* (ou *entrar na natureza*) para se encontrar tem sido capaz de tornar-se tão poderosa e tão persistente em tantas formas diferentes, precisamente por esta razão. [...] Regressar à natureza exterior ‘intocada’ ainda é considerado um dos métodos mais fiáveis para nos permitir ouvir a voz da nossa natureza interior (contra o ‘ruído do mundo social’). A noção originalmente romântica de uma misteriosa correspondência e ressonância entre a natureza interna e externa continua viva nesta ideia. Aprender a ouvir e compreender a natureza interior e exterior — ou, além disso, aprender a compreender a própria natureza interior através da natureza exterior — aparece assim como uma pré-condição para uma vida bem sucedida. Nesta linha ‘romântica/expressivista’ da tradição cultural moderna, a voz da natureza reúne o mundo interior e o mundo exterior, colocando ambos numa relação ressonante entre si (Rosa, 2019b, p. 270, tradução própria).<sup>22</sup>

As capacidades ético-estéticas de ouvir a natureza e a arte foram cultivadas nas artes literárias e visuais durante o romantismo europeu. Posteriormente, nos círculos intelectuais do final do século XIX e início do século XX, a arte ganhou maior importância do que qualquer outra esfera de ressonância, mas ao mesmo tempo existiam movimentos populares entre jovens de classe média (e outros de classe trabalhadora) que contrariaram a vida urbana com um regresso à natureza verde fora das cidades e propagaram maneiras menos alienadas de viver.

## Walden e as consequências

Os transcendentalistas americanos, mais pragmáticos do que os intelectuais românticos alemães, não colocaram a autonomia da arte no “céu poetizado” (Matuschek), mas, sim, a autonomia do indivíduo. Em *American Religion*, Harold Bloom analisou a ligação entre os movimentos religiosos americanos e a cultura nacional; a premissa fundamental da Religião

<sup>22</sup> “The modern idea (seemingly paradoxical at first glance) that one must *listen to nature* (or *go into nature*) in order to *find oneself* has been able to become so powerful and so persistent in so many different forms for precisely this reason. [...] Returning to “untouched” outside nature is still considered one of the most reliable methods for allowing us to hear the voice of our *inner nature* (against the “noise of the social world”). The originally Romantic notion of a mysterious correspondence and resonance between inner and outer nature lives on in this idea. Learning to listen to and understand inner and outer nature – or, moreover, learning to comprehend one’s inner nature *through* outer nature thereby appears as a precondition of a successful life. In this “Romantic/expressivist” line of the modern cultural tradition, the voice of nature brings together the inner and the outer world, placing both in a resonant relationship to each other.”

Americana é uma ‘forma de autoidolatria’, precisamente o que Emerson chamou de ‘autosuficiência’ (Bloom, 2013, posição 489).<sup>23</sup> *Self-reliance*, o princípio da valorização do indivíduo e da sua autoconfiança, aparece como conceito num ensaio homônimo de Ralph Waldo Emerson. Ligada ao individualismo protestante, a ideia foi útil para a nova cultura capitalista com sua invenção do *self-made man* nos EUA oitocentistas, embora essa ideologia fosse duramente criticada pelos reformadores transcendentalistas, pois “não há nada, nem mesmo o crime, mais oposto à poesia, à filosofia, sim, à própria vida, do que esse incessante *business*” (Thoreau, 2013, p. 347, tradução própria).<sup>24</sup>

No entanto, o mesmo princípio que promove a autonomia do indivíduo pode levar a um juízo crítico independente, e consequentemente, ao protesto contra as injustiças no país. Em Henry David Thoreau, *self-reliance* acarretou seu engajamento político em favor do abolicionismo e em oposição à guerra americana contra o vizinho México.

O individualismo de Thoreau constituiu também a base de seu famoso experimento que levou ao livro-ensaio *Walden* (1854), onde ele escreve, no segundo capítulo chamado *Where I lived and what I lived for*: “Fui para a mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido” (Thoreau, 2017, p. 88). Para se conectar com o reino da natureza, Thoreau não encenou nenhum enlevoamento para uma esfera fantástica distante, como alguns dos seus colegas europeus; tudo que ele precisava achou em um terreno emprestado pelo amigo Emerson, a menos de três quilômetros distante da cidade dos dois.

O que caracteriza uma vida plena? Quais são os fatos essenciais que importam? Como não se perder no caminho da vida e evitar a sensação de fracasso na hora de enfrentar a morte? Thoreau levanta em *Walden* as questões mais básicas e mais abrangentes que um indivíduo humano ocidental enfrenta quando reflete sobre sua existência. O livro começa com uma voz narrativa explicando sua subjetividade única em tom leve, plástico e às vezes bastante jocoso: “Eu não falaria tanto sobre mim mesmo se existisse alguma outra pessoa que eu conhecesse tão bem. Infelizmente estou restrito a este tema devido à minha experiência limitada” (Thoreau, 2017, p. 1-2). Para o biólogo e filósofo neorromântico Andreas Weber, a subjetividade é simplesmente a maneira através da qual uma existência biológica é possível (Weber, 2019, p. 80). Neste sentido, seria uma característica de todos os seres vivos. Preferimos aqui a perspectiva histórico-cultural, pela qual a subjetividade humana moderna apareceu junto à modernidade europeia. Fenômenos culturais diferentes como a arte renascentista, a individualização da fé protestante e a literatura inglesa sentimental contribuíram para isso. De forma desenvolvida, a subjetividade moderna manifestou-se na obra de Rousseau, no *Werther* do jovem Goethe (já em formato excessivo) e no Romantismo nas primeiras décadas oitocentistas; mais tarde, de forma fetichizada, na autoidolatria da *American Religion* do protestantismo americano.

Convém lembrar, porém, que o individualismo dos transcendentalistas é sempre contrabalançado por um forte comunitarismo. Até o ano da sua morte, Thoreau participava ativamente da vida social e cultural de Concord; seus ensaios são versões escritas de palestras

<sup>23</sup> “form of ‘self-idolatry,’ precisely what Emerson named as ‘self-reliance’”.

<sup>24</sup> “there is nothing, not even crime, more opposed to poetry, to philosophy, ay, to life itself, than this incessant business”.

proferidas anteriormente para os cidadãos comuns da sua cidade. Mesmo assim, ele nunca desistiu de criticar seus conterrâneos. A voz narrativa comenta de forma geral, no início do longo capítulo primeiro de *Walden*: “A grande maioria dos homens leva uma vida de calado desespero” (Thoreau, 2017, p. 21), e em vários momentos dirige-se se também diretamente aos leitores: “É muito evidente a vida mesquinha e furtiva de muitos de vocês [...]; sempre com as contas no limite, tentando dar início a alguma coisa, tentando dar fim às dívidas, atoleiro muito antigo, que os latinos chamavam de *aes alienum*, o cobre alheio” (Thoreau, 2017, p. 20):

Se continuasse neste estilo, *Walden* seria simplesmente um tratado moral bem escrito. No entanto, a voz narrativa no capítulo “Solitude” comenta que na vizinhança mora uma senhora de idade, “invisível à maioria das pessoas, em cujo jardim de ervas aromáticas muito me apraz caminhar ocasionalmente, colhendo simples e ouvindo suas fábulas; pois seu espírito é de uma fecundidade sem igual” (Thoreau, 2017, p. 137). Já o parágrafo subsequente fecha o capítulo com perguntas retóricas: “E como não me entenderia com a terra? Não sou também folha e húmus?” (Thoreau, 2017, p. 137).

Ninguém melhor do que Thoreau para demonstrar “que a *nature writing* tem pouco a ver com a autonomia da literatura inventada por volta de 1800, mas muito com uma literatura na tradição retórica, porque visa *delectare*, bem como *docere* e *movere*” (Bühler, 2023, p. 13, tradução própria).<sup>25</sup> Thoreau segue – e enriquece – a venerável tradição do ensaio moderno. Tal como Michel de Montaigne, ele se refere constantemente aos clássicos, mistura reflexão filosófica com uma escrita altamente figurativa, alterna muitas vezes entre o particular e o universal, desenvolve sua linha de pensamento de forma associativa, usando metáforas e analogias ousadas, e confronta-se no texto consigo mesmo. Todavia, o que o diferencia de outros pensadores modernos é a sua intensa relação com a senhora de idade chamada Natureza.

“Eu sou folha e húmus também” – essa simples afirmação implica a revisão radical do pensamento ocidental moderno que visa a um sujeito livre, emancipado em termos sociais e políticos, mas também emancipado dos grilhões da natureza. Em Thoreau, os pressupostos básicos da modernidade são constantemente questionados. Nas primeiras linhas do ensaio *Walking* (1862) (*Caminhando*, 2012), ele utiliza a fórmula retórica que ainda hoje aparece em textos anglófonos de inspiração ecológica: o ser humano é parte integrante da natureza, *part and parcel of nature*, esteja ele ciente disso ou não. Não há dois reinos opostos, existe somente um.

No penúltimo capítulo de *Walden*, intitulado “Spring” – que, pela densidade da linguagem literária e pelos *insights* filosóficos sobre o caráter processual-cíclico da natureza, pode ser considerado ápice do livro –, a voz narrativa anota:

A terra não é um mero fragmento de história morta, estrato sobre estrato como as folhas de um livro, a ser estudado principalmente por geólogos e antiquaristas, e sim poesia viva com as folhas de uma árvore, que precedem as flores e os frutos — não uma terra fóssil, mas uma terra viva [...]. Passado pouco tempo, não só nessas rampas, mas em todas as colinas, planícies e depressões, a geada abandona o solo como um quadrúpede que sai da toca onde hibernava, e segue melodiosa em busca do mar ou migra em nuvens para outros climas. O degelo Thaw com sua

<sup>25</sup> “dass es im Nature Writing nicht um die um 1800 erfundene Autonomie der Literatur geht, sondern um eine Literatur, die in der rhetorischen Tradition steht, denn sie zielt sowohl auf *delectare* als auch auf *docere* und *movere*”.

gentil persuasão é mais poderoso do que o deus Thor com seu martelo. Um derrete, o outro apenas despedaça (Thoreau, 2017, p. 292-293).

Thaw *versus* Thor—a paronomásia usada pelo autor demonstra que uma terra viva exige um texto vivo, uma escrita que possui vigor para prender seus leitores, o que não depende da sua precisão científica, mas da arte de escolher as palavras certas, de saber usar metáforas, alegorias, símiles, enfim, todos os artifícios da retórica antiga que Thoreau conhecia tão bem como as ciências naturais do seu tempo. Aqui começa a tradição americana do *nature writing*, a escrita não-ficcional em primeira pessoa que visa à recriação literária do fascínio com uma determinada realidade ecológica. Em *Walden* e nos ensaios thoreauianos, a qualidade literária da escrita está conectada a uma concepção integral dos fenômenos naturais locais. A influência holística vem tanto pela obra de Alexander von Humboldt (Walls, 2017, p. 289) quanto pela leitura de antigas obras filosófico-religiosas da Índia e da China.

O vanguardismo de Thoreau não se perdeu no século XXI, visto que o autor continua sendo referência principal para o *nature writing* muito além do mundo anglófono contemporâneo. Ludwig Fischer comenta na sua monografia sobre as escritas da natureza:

[...] os textos devem atender a altos padrões literários e estéticos. Thoreau já postulava que uma experiência intensiva e existencial da natureza, por assim dizer, requeresse uma escrita especial, “extra-vagante”, que claramente se diferenciava tanto das descrições científicas quanto da linguagem convencional usada pela sociedade. A visualização de uma experiência da natureza e a consequente mudança na autopercepção, que vai muito além das rotinas cotidianas, só pudesse ser alcançada, pelo menos aproximadamente, com meios linguísticos inusitados (Fischer, 2019, p. 46, tradução própria).<sup>26</sup>

Ao ler Thoreau, entendemos também a ligação entre 1) a ressonância estética de um fenômeno natural; 2) a atitude ética que acompanha a estética; e 3) o engajamento político resultante. Um bom exemplo são seus amados mirtilos nos arredores de Concord. No ensaio póstumo *Mirtilos silvestres* sobre as diversas espécies da sua terra, o autor combinou a concisa evocação estética das plantas e seus frutos, da aparência, do cheiro, dos sabores diferentes, com reflexões éticas. Nesse sentido, as frutas

parecem nos ser oferecidas não tanto pela comida, mas pela sociabilidade, convidando-nos a um piquenique com a Natureza. Nós colhemos e comemos em memória dela. É uma espécie de sacramento, uma comunhão, os frutos *não* proibidos, que nenhuma serpente nos tenta a comer. Sabores leves e inocentes que nos ligam à Natureza, tornam-nos seus convidados e nos dão direito a sua consideração e proteção (Thoreau *apud* Eggensperger, 2021, p. 62).

<sup>26</sup> „[...] Die Texte sollen hohen literarisch-ästhetischen Ansprüchen genügen. Bereits Thoreau postulierte, eine intensive, sozusagen existentielle Naturerfahrung verlange eine besondere, “extra-vagante” Schreibweise, die sich deutlich sowohl von der wissenschaftlichen Deskription wie vom konventionellen Sprachgebrauch der gesellschaftlichen Öffentlichkeit absetze. Die Vergegenwärtigung eines Naturerlebens und einer dadurch veränderten Selbstwahrnehmung, die weit über die alltäglichen Routinen hinausführten, lasse sich wenigstens näherungsweise nur mit ungewöhnlichen sprachlichen Mitteln bewerkstelligen.“

Thoreau não seria Thoreau se deixasse de mencionar que compartilhamos essa comunhão com os pássaros, pois o mirtilo é o fruto “do qual os homens vivem como pássaros” (Thoreau *apud* Eggensperger, 2021, p. 62).

Durante sua vida, Thoreau observou no seu país o processo da transformação da *inland economy*, a antiga economia agrária comunitária dos tempos coloniais, em *market economy*, agricultura capitalista (Cf. Merchant, 2007, cap. 4). Assim, o narrador lamenta profundamente a perda do uso comum dos bosques e prados em volta da sua cidade, o cercamento e com isso a eliminação dos *commons*: “Que tipo de país é aquele onde os campos de mirtilo silvestre são propriedade privada? Quando passo por esses campos na estrada, meu coração afunda dentro de mim. Eu vejo uma mácula na terra” (Thoreau *apud* Eggensperger, 2021, p. 68).

O naturalista que leva seus leitores pelos bosques, prados, lagos e montanhas da Nova Inglaterra, numa aventura de descobrimentos e autoconhecimento, frequentemente anota nos seus diários e nas suas publicações que ninguém precisa viajar longe para descobrir novos mundos. Assim, “[a] maioria de nós ainda se relaciona com nossos campos nativos como um navegador com ilhas desconhecidas no mar. Em qualquer tarde, podemos descobrir ali uma nova fruta que nos surpreenderá pela sua beleza ou doçura” (Thoreau *apud* Eggensperger, 2021, p. 77). Com essa atitude, Thoreau inspirou gerações de ecologistas, profissionais ou leigos, para descobrir a fauna, a flora e os elementos abióticos nos seus arredores. Um século mais tarde, Aldo Leopold vai anotar em sua *Ética da Terra* (1949):

Para que uma ética suplemente e guie a relação econômica com a terra, pressupõe-se a existência de alguma imagem mental da terra como mecanismo biótico. Somente podemos ser éticos em relação a algo que possamos ver, sentir, entender, amar, ou ter fé de algum modo (Leopold, 2019, p. 235).

Ver, sentir, entender e amar a natureza de uma localidade específica são atividades que podemos experimentar quando estamos inseridos nela. A outra maneira de experienciar isso é a partir da literatura, onde a natureza aparece sempre esteticamente mediada. Viajar e visitar a lagoa Walden mentalmente – Thoreau mostra na sua obra como evocar de maneira inteligente e impactante determinados fenômenos naturais e ligá-los a uma totalidade ecológica inter-relacionada. Sua escrita ajuda a formar nos leitores a tal “imagem mental” que Leopold menciona acima.

## Observações finais

Com a época moderna na Europa acelerou-se o processo da conquista e submissão de tudo que é não-humano – e, durante séculos, também de determinados grupos de humanos. Quando Wolfgang Welsch afirma: “Hoje, a comunhão entre as pessoas e o mundo ou a natureza constitui a base” (Welsch, 2016, p. 44), devemos lembrar que foram os românticos que afirmaram essa comunhão dentro da modernidade ocidental. Shelley chamava isso de amor: “[Amor] é o laço e a confirmação que conecta não somente o homem ao homem, mas a tudo o mais que existe. Nós nascemos em um mundo, e há algo dentro de nós que, a partir do instante em que vivemos, mais e mais cobiça a seu semelhante” (Shelley, 2008, p. 10).

Os românticos ingleses e alemães, o círculo de lena e outros autores alemães (com destaque para Goethe e Alexander von Humboldt, que somente podemos mencionar aqui), os *Lake Poets* e outros românticos britânicos, mas também os transcendentalistas americanos (com destaque para Thoreau), são os primeiros ocidentais modernos a articular que a espécie humana compartilha a Terra com todos os outros seres vivos. Existe um mundo chamado “cultura”, mas firmemente ligado ao outro chamado “natureza”, e vice-versa. O primeiro passo para superar a divisão daquilo que se chama em inglês *the nature vs. culture split* implica o reconhecimento da comunicação entre os dois lados. A natureza fala: bichos, plantas, rios e rochas se comunicam conosco quando aceitamos o espírito poético da natureza, como diriam os românticos. Essa comunicação não consiste somente numa troca de informações, mas se dá principalmente na esfera estético-emocional.

Existe, porém, uma diferença fundamental: românticos alemães, como Hoffmann ou Fouqué, encenaram nos seus contos a comunicação entre humanos e não-humanos como elemento fantástico; neste caso, seres naturais ganham agentividade a partir de espíritos elementares antropomórficos. Novalis, por sua vez, criou para seu romance *Heinrich von Ofterdingen* (1802) uma flor azul como símbolo do espírito poético romântico. O naturalista americano Thoreau, no entanto, recriou em toda sua obra experiências autênticas de comunicação com a fauna e flora da Nova Inglaterra. Um exemplo (entre muitos outros possíveis) de “*Walden*” é a cena com a mobelha, a ave da lagoa que interage com o narrador remando. Inicialmente, ela lhe parece boba, mas logo revela-se bem esperta, com bastante habilidade e uma risada demoníaca indicando que o humano não vai ganhar o jogo (Thoreau, 2017, cap. *Vizinhos irracionais*).

Todavia, a natureza não é mais perene e também não está simplesmente sujeita ao desenvolvimento histórico-natural, à evolução, mas mais do que nunca à manipulação humana. Thoreau já observava isso. Na nossa época atual, o vínculo da espécie humana com a natureza não-humana consiste principalmente em exploração destrutiva, um processo que está ameaçando inclusive a existência dos próprios humanos. Tudo isso desafia as artes; muitos artistas contemporâneos não pretendem mais criar “um mundo autônomo de arte – como se fosse um paralelo e uma apoteose da existência humana especial” (Welsch, 2016, p. 45, tradução própria),<sup>27</sup> mas enfatizam a interconexão de todos os seres.

Essa desenvolução, porém, não desvaloriza o pensamento proto-ecológico da primeira geração dos romantismos britânico, alemão e estadunidense. A ênfase na subjetividade estético-afetiva, as duras críticas ao conformismo cultural e social, a valorização da imaginação como pré-requisito da experiência estética – tudo isso são aspectos válidos até hoje, como nos apontam Taylor e Rosa. No que se refere a um universalismo eurocêntrico não refletido, a crítica pós-colonial ajuda a esclarecer a problemática, como demonstra a história da recepção de um dos poemas mais canonizados, os “*Daffodils*” de Wordsworth. Além disso, existem na época romântica modos artístico-literários de relativizar qualquer unilateralidade; um bom exemplo disso são o humor e a ironia cortante de E. T. A. Hoffmann, que infelizmente não podemos abordar aqui.

A questão principal do romantismo anglo-germânico é a nova concepção de uma interioridade profunda que está ligada à experiência estético-afetiva da natureza, o que sustenta a identidade de um indivíduo. Mesmo em tempos antropocêntricos, uma relação resso-

<sup>27</sup> “eine autonome Welt der Kunst – gleichsam als Parallel und Apotheose der humanen Sonderexistenz.”

nante com elementos naturais é indispensável, tendo em mente que ressonância não implica necessariamente em afirmação. O corte de uma bela árvore antiga para criar mais vagas de estacionamento ou a poluição extrema do principal rio da cidade precisam afetar ético e esteticamente, incomodar, machucar, entristecer ou enraivecer os moradores que são testemunhas disso. A relação ressonante é pré-requisito de qualquer ativismo ecológico, mesmo que não seja suficiente para mudar uma determinada realidade.

De qualquer modo, trata-se de assuntos bastante complexos que merecem ser aprofundados. Para abordar pelo menos uma questão cultural: diferentemente dos anglo-germânicos e americanos, os movimentos românticos nos países europeus de línguas neolatinas não desenvolveram a ideia da conexão e comunicação ressoante com a natureza. Octavio Paz já observou que as fronteiras literárias da vanguarda romântica europeia coincidiram com as fronteiras religiosas do protestantismo (Paz, 2013, p. 70). Para as elites positivistas nos países latino-americanos, inclusive no Brasil, a poesia e as escritas da natureza (*nature writing*) não tinham importância. Entretanto, existiram e continuam vivas culturas indígenas e também culturas populares que se relacionam de maneira não moderna ou extra moderna com a natureza nativa. Tratam-se de formas mais coletivas de ressonância estética, como a arte indígena ou a resistência cultural negra, por exemplo. Religião e música, duas esferas coletivas de ressonância, continuam a ter grande influência na vida cultural brasileira, possibilitando outros tipos de experiências responsivas com o mundo.

## Referências

- BARCK, Karlheinz. Avantgarde. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. v.1. Ed. BARCK, Karlheinz. Stuttgart; Weimar: 2010. p. 544-577.
- BATE, Jonathan. *Romantic Ecology Revisited*. Paradise Valley/Arizona: ReLit Foundation, 2024, edição Kindle.
- BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. London: Picador, 2000.
- BLOOM, Harold. *The American Religion*. 2. ed. New York: Chu Hartley Publishers, edição Kindle.
- BÖHME, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- BOMFIM, Zulmira Áurea Cruz et.al. Emoções e afetividade ambiental. In: *Psicologia ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa – ambiente*. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 60-74.
- BÜHLER, Benjamin. Wer spricht? Nature Writing als Lernszenario. In: VAN HOORN, Tanja; FISCHER, Ludwig (eds.). *Welche Natur? Und welche Literatur? Traditionen, Wandlungen und Perspektiven des Nature Writing*. Berlin: Metzler, 2023. p. 9-26.
- CLARK, Timothy. *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. 2011, edição Kindle.
- DAVIES, Jeremy: Romantic Ecocriticism. History and Prospects. In: *Literature Compass* 15/9, 2018, p. 1-15. Disponível em: <https://eprints.whiterose.ac.uk/134169/>. Acesso em: 29 fev. 2024.

- EGGENSPERGER, Klaus (org.). *Entre botânicas decoloniais: as frutas silvestres de Henry David Thoreau e frutas brasileiras*. Curitiba: Appris, 2021.
- FELSKI, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2020.
- FISCHER, Ludwig. *Natur im Sinn: Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.
- KREBS, Angelika. *Das Weltbild der Igel: Naturethik einmal ganz anders*. Basel: Schwabe, 2021.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LEOPOLD, Aldo. *Almanaque de um condado arenoso e alguns ensaios sobre outros lugares*. Tradução de Rômulo Ribon. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- MATUSCHEK, Stefan. *Der geteilte Himmel – Eine Geschichte der Romantik*. München: Beck, 2021.
- MERCHANT, Carolyn. *American Environmental History: an introduction*. New York: Columbia University Press, 2007.
- NOVALIS. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- PAZ, Octavio. *Os filhos de barro*. Tradução de Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- RIGBY, Kate. *Reclaiming Romanticism: towards an ecopoetics of decolonization*. London; New York: Bloomsbury Academics, 2020, edição Kindle.
- ROSA, Hartmut. *The Uncontrollability of the World*. Tradução de James C. Wagner. Cambridge: Polity Press, 2020.
- ROSA, Hartmut. O conceito de ressonância. In: ROSA, Hartmut. *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na Modernidade*. Tradução de Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora UNESP, 2019a. p. 29-50.
- ROSA, Hartmut. *Resonance: A Sociology of our Relationship to the World*. Tradução de James C. Wagner. Cambridge: Polity Press, 2019b.
- SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. *Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre poesia. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*: seguido de Conversa sobre poesia. Tradução de Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 481-555.
- SEEL, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Ed. bilíngue. São Paulo: Landmark, 2008.
- SMITH, Ian. Misusing canonical intertexts: Jamaica Kincaid, Wordsworth and colonialism's "absent things". *Callaloo*, v. 25, 2002, p. 801-820. Disponível em: <https://lafayette.edu/concern/publications/m039k5314> Acesso em: 29 fev. 2024.

SOBREIRA, Ricardo. Desafios e soluções de uma transcrição para o português do soneto “*To nature*” de Samuel Taylor Coleridge. In: *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 3, 2017, p. 94-107. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/lettras.v19n3p94 -107> Acesso em: 29 fev. 2024.

TAYLOR, Charles. *Cosmic Connections: Poetry in the Age of Disenchantment*. Cambridge, MA; London: Belknap Press of Harvard University Press, 2024.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral; Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

THOREAU, Henry David. *Walden*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2017.

THOREAU, Henry David. Life without principle. In: THOREAU, Henry David. *Essays: A fully annotated edition*. Edição Jeffrey S. Cramer. New Haven; London: Yale University Press, 2013. p. 346-368.

THOREAU, Henry David. *Caminhando*. Tradução de R. Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VANDENBERGHE, Frédéric. Tuning into Harmut Rosa’s systematic Romanticism. *The Journal of Chinese Sociology* 10/12, 2023, p. 1-36. Disponível em: <https://doi.org/10.1186/s40711-023-00189-2> Acesso em: 21 ago. 2024.

WALLS, Laura Dassow. *Henry David Thoreau: a life*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2017.

WEBER, Andreas. *Enlivenment: Towards a Poetics for the Anthropocene*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

WEBER, Max. Religiões mundiais – uma consideração intermediária: teoria dos estágios e direções da rejeição religiosa do mundo. Tradução de Antonio Luz Costa. In: WEBER, Max. *Ética econômica das religiões mundiais: ensaios comparados de sociologia da religião*. V. 1: Confucionismo e taoísmo. Petrópolis: Vozes, 2016. p. 361-406.

WELSCH, Wolfgang. *Ästhetische Welterfahrung: zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

WORDSWORTH, William. *Wordworth's Poetry and Prose*. Ed. HALMI, Nicholas. London; New York: Norton, 2014.

WORDSWORTH, William. *Solitário qual nuvem vaguei*. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. Disponível em: <https://poesiaspreferidas.wordpress.com/2017/12/02/solitario-qual-nuvem-vaguei-william-wordsworth/>. Acesso em: 29 fev. 2024.

WORDSWORTH, William. Prefácio à segunda edição das Baladas Líricas. In: *Poéticas românticas inglesas: Wordsworth – Hazlitt – Shelley – Stuart Mill*. Org. e trad. SOUSA, Roberto Acízelo de. São Paulo: Filocalia, 2017, p. 29-56. [2017b].

# A tempestade desde o fundo do tinteiro, com Victor Hugo e Stéphane Mallarmé

*The Tempest since the Bottom of the Inkwell, with Victor  
Hugo and Stéphane Mallarmé*

**Marcelo Jacques de Moraes**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR  
CNPq | FAPERJ  
mjdemoraes@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-8695-3280>

**Resumo:** No poema “Réponse à un acte d'accusation” (1856), Victor Hugo sintetizou seus princípios poéticos com a imagem de uma ventania soprada a partir de “uma tempestade no fundo do tinteiro” sobre a tradição das formas fixas e da retórica clássica e sobre o estado da língua francesa em geral, dividida, segundo ele, por uma perspectiva conservadora e de classe. Nossa objetivo aqui é retornar a essa “rítmica” da pena de Hugo, como a descreve Georges Didi-Huberman, e comentá-la a partir de uma outra “tempestade” produzida pela poesia, aquela, talvez menos romântica, ou mais serena, de Mallarmé, para quem a escrita deve abandonar o “tinteiro sem noite” para permitir que seus leitores reencontrem e reconheçam em si mesmos sua parte de “trevas”. O ensaio visa, enfim, a mostrar em que medida os dois poetas franceses contribuem decisivamente para a dessegregação definitiva entre prosa e poesia, entre gesto poético e gesto revolucionário.

**Palavras-chave:** poesia francesa; crise; Victor Hugo; Mallarmé.

**Abstract:** In the poem “Réponse à un acte d'accusation” (1856), Victor Hugo synthesized his poetic principles with the image of a wind blown from “a tempest at the bottom of the inkwell” on the tradition of fixed forms and classical rhetoric and about the state of the French language in general, divided, according to him, by a conservative and class perspective. Our objective here is to return to this “rhythmic” of Hugo's pen, as Georges Didi-Huberman describes it, and comment on it from another “tempest” produced by poetry, the one, perhaps less romantic, or more serene, of Mallarmé, for whom



writing must abandon the “inkwell without Night” to allow its readers to rediscover and recognize their own part of “darkness”. The essay aims, finally, to show to what extent the two French poets decisively contribute to the definitive desegregation between prose and poetry, between poetic gesture and revolutionary gesture.

**Keywords:** French poetry; crisis; Victor Hugo; Mallarmé.

Em seu famoso poema “Resposta a um ato de acusação”, publicado em *Les Contemplations* (1856), Victor Hugo sintetizou seus princípios poéticos, que queria republicanos e civilizatórios, com a imagem de uma ventania soprada a partir de “uma tempestade no fundo do tinteiro” sobre a tradição das formas fixas e da retórica clássica e sobre o estado da língua francesa em geral, dividida, segundo ele, por uma perspectiva conservadora e de classe:

E sobre a Academia, avó e dotada viúva,  
Escondendo sob as saias os tropos assustados,  
E sobre os batalhões de alexandrinos quadrados,  
Soprei um vento revolucionário.  
Pus um barrete vermelho no velho dicionário.  
Basta de palavras senadoras! basta de palavras plebeias!  
Fiz uma tempestade no fundo do tinteiro,  
E misturei, por entre as sombras transbordadas,  
Ao povo negro das palavras o enxame branco das ideias.<sup>1</sup>

Assim, era, para ele, a partir dessa “tempestade” produzida pelo gesto escritural sobre a língua que a palavra se veria libertada, ou dessegregada, surpreendendo a própria “pena” sob “a mão do sonhador” e vindo “flutuar”, em sua “envergadura”, como uma “figura”, um “ser” ou uma “coisa” viva, como escreveu ainda o poeta no início do poema seguinte, intitulado justamente “Suite”, “Sequência”, ou “Continuação”:

Pois a palavra, saiba-se disso, é um ser vivo.  
A mão do sonhador oscila e vibra ao escrevê-la;  
A pena, que com uma asa alongava a envergadura,  
Treme no papel quando emerge essa figura,  
A palavra, tipo não se sabe de onde vindo,  
Face do invisível, aspecto do desconhecido;  
Criada, por quem? forjada, por quem? jorrada da sombra;  
Subindo e descendo em nossa cabeça sombria,  
Sempre encontrando o sentido como a água o nível;  
Fórmula dos clarões flutuantes do cérebro.  
Sim, todos vocês, entendam que as palavras são coisas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Quando não houver referência a edições em língua portuguesa, todas as traduções dos textos em língua estrangeira são de minha autoria. “Et sur l’Académie, aïeule et douairière,/ Cachant sous ses jupons les tropes effarés,/ Et sur les bataillons d’alexandrins carrés,/ Je fis souffler un vent révolutionnaire./ Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire./ Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!/ Je fis une tempête au fond de l’encrier,/ Et je mêlai, parmi les ombres débordées,/ Au peuple noir des mots l’essaim blanc des idées;” (Hugo, 2002, p.50).

<sup>2</sup> “Car le mot, qu’on le sache, est un être vivant./ La main du songeur vibre et tremble en l’écrivant;/ La plume, qui d’une aile allongeait l’envergure,/ Frémît sur le papier quand sort cette figure,/ Le mot, le terme, type on ne

Pode-se intuir desses versos o poder turbulento que, para Hugo, a pena do poeta oferece ao “povo negro das palavras”: “emergindo” e “transbordando” da “sombra” desde o “fundo do tinteiro”, elas permitem vislumbrar aqui e ali, em sua errância “viva”, a potência do “descoberto” em meio ao “enxame branco das ideias” que flutuam à sua volta em busca do “sentido” assim como as espumas mais ou menos agitadas na superfície de uma “água” procuram o “nível” – que nunca, na obra de Hugo, efetivamente encontram.

A tempestade e a água não aparecem aqui por acaso associados à experiência da materialidade da tinta. Uma tempestade na “água da linguagem”, para evocar uma expressão de Jacques Lacan (2017, p. 14). Em ensaio dedicado ao poeta em 2003 (ampliado em livro de 2017), centrado especialmente no romance *Os trabalhadores do mar* (1866) e nos desenhos – costas, marinhas, tempestades, naufrágios – que o escritor produziu mais ou menos paralelamente à sua redação, Georges Didi-Huberman destacou o que chamou de a “rítmica” da pena de Hugo, “que seria o eco fiel de uma *psyché* ‘barométrica’ ou ‘sismográfica’ que teria captado o pulso da *physis universal*” (Didi-Huberman, 2003, p.119).

“Somos despertados da abstração pela tempestade”,<sup>3</sup> escreveu Hugo na mesma época em “O mar e o vento”, texto que inicialmente comporia o romance, mas que acabou sendo publicado como “prosa filosófica” em 1883. Tempestades produzidas pela “tinta negra” daqueles que o escritor chamou, em seu texto sobre William Shakespeare (1864), de “homens oceanos”, e que, como Esquilo, Dante, Michelangelo ou o próprio Shakespeare, foram capazes de, nas palavras de Hugo, “despertar” (para) o “inesperado no imutável”, o “vasto prodígio da monotonia inesgotavelmente variada”, o “nível após [a] convulsão”, os “infernos e [...] paraísos da imensidão eternamente comovida”, o “insondável”.<sup>4</sup>

---

sait d'où venu,/ Face de l'invisible, aspect de l'inconnu;/ Crée, par qui? forgé, par qui? jailli de l'ombre;/ Montant et descendant dans notre tête sombre,/ Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau;/ Formule des lueurs flottantes du cerveau./ Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses.” (Hugo, 2002, p.59).

<sup>3</sup> “On est réveillé de l'abstraction par la tempête.” (Hugo, 1911, p.329).

<sup>4</sup> Eis a passagem completa: “Existem homens oceanos, de fato. Estas ondas, este fluxo e este refluxo, este ir e vir terrível, este rumor de todas as respirações, estas negridões e estas transparências, estas vegetações próprias do abismo, esta demagogia das nuvens em pleno furacão, estas águas na espuma, estes maravilhosos amanheceres, de astros repercutidos em não se sabe que misterioso tumulto por milhões de picos luminosos, cabeças confusas do inumerável, estes grandes raios errantes que parecem estar à espreita, estes soluços enormes, estes monstros vislumbrados, estas noites de trevas entrecortadas por rugidos, estas fúrias, estes frenesis, estes tormentos, estes rochedos, estes naufrágios, estas frotas que se chocam, estes trovões humanos misturados aos trovões divinos, este sangue no abismo; depois estas graças, estas doçuras, estas festas, estas alegres velas brancas, estes barcos de pesca, estes cantos no estrondo, estes portos esplêndidos, estes fumos da terra, estas cidades no horizonte, este azul profundo da água e do céu, esta acidez útil, esta amargura que purifica o universo, este áspero sal sem o qual tudo apodreceria; estas raivas e estes apaziguamentos, isto tudo em um, este inesperado no imutável, este vasto prodígio de monotonia inesgotavelmente variada, este nível após esta convulsão, estes infernos e estes paraísos da imensidão eternamente comovida, este infinito, este insondável, tudo isto pode estar em um espírito, e então esse espírito é chamado de gênio, e você tem Ésquilo, você tem Isaías, você tem Juvenal, você tem Dante, você tem Michelangelo, você tem Shakespeare, e é a mesma coisa olhar para essas almas ou olhar para o oceano.”

[“Il y a des hommes océans en effet. Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume, ces merveilleux levers, d'autres répercussions dans on ne sait quel mystérieux tumulte par des millions de cimes lumineuses, têtes confuses de l'innombrable, ces grandes foudres errantes qui semblent guetter, ces sanglots énormes, ces monstres entrevus, ces nuits de ténèbres coupées de rugissements, ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonner-

No intuito de explorar um pouco essa “rítmica” tempestuosa de Hugo no âmbito da experiência da linguagem e da literatura que ela compartilha, gostaria inicialmente de confrontá-la a uma outra tempestade – por que não chamá-la também assim? – produzida pela poesia na “água da linguagem”, uma tempestade talvez mais serena, digamos assim, mas que também ocasionou seus naufrágios,<sup>5</sup> aquela que foi deflagrada por Stéphane Mallarmé, para quem a escrita a partir da zona negra do “tinteiro”, “cristal como uma consciência”, oferecia igualmente a palavra à luz, “preto sobre branco”, mas não sem que uma “gota” sua, do tinteiro-consciência, permanecesse nas “trevas”, como ele escreveu em “A ação restrita”, uma de suas *Divagações* (1897). Leio a passagem em questão:

Escrever –  
O tinteiro, cristal como uma consciência, com sua gota, no fundo, de trevas relativa a que alguma coisa seja: depois, afasta a lâmpada.  
Você notou, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só ele, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco (Mallarmé, 2010, p.170).<sup>6</sup>

Mas voltemos a Hugo. É bastante conhecida a célebre alusão de Mallarmé ao poeta em “Crise de verso(s)”, na qual especula sobre o papel daquele que “era o verso pessoalmente” naquela “refinada crise, fundamental”, são seus termos, por que passava a literatura na França em sua época:

Um leitor francês, com os hábitos interrompidos pela morte de Victor Hugo, só pode se desconcertar. Hugo, em sua tarefa misteriosa, aciou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou de quem pensa, discorre ou narra, quase que o direito de se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio longe; numa cripta, a divindade assim de uma majestosa ideia inconsciente, a saber de que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo tão logo estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava à sua mão tenaz e cada vez mais firme de ferreiro, viesse a faltar, para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção de mil elementos simples; e, indicarei, não sem simi-

---

res humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaias voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides, ces fumées de la terre, ces villes à l'horizon, ce bleu profond de l'eau et du ciel, cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait; ces colères et ces apaisements, ce tout dans un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisablement variée, ce niveau après ce bouleversement, ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émues, cet infini, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie, et vous avez Eschyle, vous avez Isaïe, vous avez Juvénal, vous avez Dante, vous avez Michel-Ange, vous avez Shakespeare, et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'Océan.” (Hugo, 1864, p.11-12).]

<sup>5</sup> Basta lembrarmos “Um lance de dados”, poema que se encena desde “o fundo de um naufrágio”, figurando, assim, por excelência, o modo mallarmeano de expor a língua à tempestade. (Mallarmé, 1991, p.153-173).

<sup>6</sup> “Écrire—/L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe./ Tu remarquas, on n'écrivit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc.” (Mallarmé, 1945, p.370)

litude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal (Mallarmé, 2010, p.158, tradução modificada).<sup>7</sup>

Se Mallarmé alude um tanto ironicamente à dimensão “monumental” e ruidosa, “com o silêncio longe”, do projeto poético hugoano, ele não deixa de aludir ao modo como, ao “acu[ar] toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso”, Hugo ajuda a tornar manifesta “a ideia inconsciente [...] de que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura”. O que Mallarmé, contudo, não diz diretamente é que, além disso, com sua “mão tenaz” e “firme de ferreiro”, o próprio Hugo também contribuiu significativamente para a “disjunção” do alexandrino clássico francês, disjunção que ele defende e performa, ao menos em parte,<sup>8</sup> a partir de suas tempestades desde o fundo do tinteiro. No já citado poema “Resposta a um ato de acusação”, Hugo seria ainda mais enfático quanto ao seu desejo de uma língua revolucionária, que permitisse a “dessegregação” entre prosa e poesia, a realizar-se numa associação explícita entre revolução política e poética:

Eu disse às palavras: Sejam república! Sejam  
O imenso formigueiro, e trabalhem! Acreditem,  
Amem, vivam! — Pus tudo em movimento e, taciturno,  
Lancei o verso nobre aos cães negros da prosa.  
E o que eu fazia, outros também o fizeram;<sup>9</sup>

E o poeta segue descrevendo e performando a ruptura do alexandrino clássico até proclamar:

Todas as palavras agora planam na claridade.  
Os escritores colocaram a língua em liberdade.<sup>10</sup>

É por isso que, para além do caráter retórico exaltado e grandiloquente com que, em sua aparente pretensão de estar na origem desse duplo caráter revolucionário, se expõe o poeta, dando de certa forma razão a Mallarmé, não se pode deixar de observar a importância

<sup>7</sup> “Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.” (Mallarmé, 1945, p.360-361)

<sup>8</sup> Jacques Roubaud, por exemplo, dirá que Hugo se limita a afrouxar [desserter] “as coerções de concordância e de metaposição [do alexandrino clássico]. São, por exemplo, os enjambements espetaculares e escandalosos (em seu tempo)”, que produzem, prossegue Roubaud, “uma grande emoção métrica” (Roubaud, 1988, p.104). Mas o poeta crítico tampouco deixa de reconhecer que da “revolução hugoana” “resulta um sistema de versos extremamente contraditório, em desequilíbrio”, levando a que “os limites entre os quais [Hugo] mantinha seu abalo do modelo clássico [fossem] atravessados em várias direções...” (Roubaud, 1988, p. 107).

<sup>9</sup> “J'ai dit aux mots: Soyez république! soyez/ La fourmilière immense, et travaillez! croyez,/ Aimez, vivez! — J'ai mis tout en branle, et, morose,/ J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose./ Et, ce que je faisais, d'autres l'ont fait aussi;” (Hugo, 2002, p. 55-56).

<sup>10</sup> “Tous les mots à présent planent dans la clarté./ Les écrivains ont mis la langue en liberté.” (Hugo, 2002, p.56).

de Hugo no contexto que levaria o autor do “Soneto em X” a se pronunciar nos seguintes termos em 1894, no início de uma conferência proferida em Oxford sobre a situação da poesia na França, e publicada no ano seguinte sob o título “A música e as letras”:

Um interesse da parte de vocês, convidando-me a informá-los sobre algumas circunstâncias de nosso estado literário, não o faz numa data inútil.  
Trago de fato novidades. As mais surpreendentes. Caso igual nunca se viu.  
Tocaram no verso. [On a touché au vers]  
Os governos mudam: sempre a prosódia permanece intacta: seja porque, nas revoluções, ela passa desapercebida ou porque o atentado não se impõe devido à opinião de que esse dogma não pode variar.<sup>11</sup>

A relação entre a grande “novidade” proclamada por Mallarmé no âmbito da poesia – “Tocaram no verso” – e as transformações e abalos políticos que marcaram a França desde a Revolução Francesa já tinha sido, como vimos desde o início, evidenciada por Hugo. Talvez o que distinga de saída a perspectiva dos poetas é a cena pronominal que se estabelece na poesia e sua perspectiva de endereçamento e de leitura. Se Hugo frequentemente insiste na primeira pessoa como protagonista da revolução poética, temos em Mallarmé a passagem ao pronome pessoal indefinido “on”: “On a touché au vers”. Ainda que, como destacarei especialmente ao final, o “eu” forte do autor de *Les Voix intérieures* [As vozes interiores] (1837) também venha a se ver possuído pela impessoalidade. De todo modo, vê-se aqui como, para Mallarmé, os poetas são eles próprios testemunhas de algo que acontece à poesia, um “atentado” que se impõe à “opinião”, e que, em seu “mistério”,<sup>12</sup> se endereça também a eles. Nesse sentido, parece-me fundamental lembrar ainda um dos mais célebres parágrafos da “Crise de verso(s)”, em que essa impessoalidade se associa ao protagonismo da palavra, de certa forma igualmente reivindicado por Hugo, como também vimos acima:

A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se acendem com reflexos recíprocos como um rastro virtual de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase (Mallarmé, 2010, p. 164, tradução modificada).<sup>13</sup>

Além desse privilégio dado às palavras em detrimento da perspectiva “elocutória” do poeta, da “direção pessoal” que imprime à frase, é fundamental destacar a dimensão algo “accidental” de sua “mobilização”, da mobilização das palavras, “pelo choque de sua desigual-

<sup>11</sup> “Un intérêt de votre part, me conviant à des renseignements sur quelques circonstances de notre état littéraire, ne le fait pas à une date oiseuse./ J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore./ — On a touché au vers./ Les gouvernements changent; toujours la prosodie reste intacte: soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier.” (Mallarmé, 1945, p. 643-644).

<sup>12</sup> Para evocar desde já “O mistério nas letras”, outro texto de Mallarmé da mesma época a que me referi mais adiante.

<sup>13</sup> “L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.” (Mallarmé, 1945, p. 368).

dade” e pelo “rastro virtual” que elas deixam atrás de si. Pois a língua é ali concebida como um espaço de choques, justamente, cujas virtualidades não se limitam a uma ambição pessoal, dimensão que leva Mallarmé a encerrar seu texto sobre a “Crise de verso(s)” falando da inusitada “surpresa” produzida pelo verso que resulta dessa “mobilização”, da

surpresa de nunca ter ouvido tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado banha-se [e eis-nos sempre de volta à liquidez da linguagem...] numa nova atmosfera (Mallarmé, 2010, p.167, tradução modificada).<sup>14</sup>

Trata-se, portanto, da “surpresa” do locutor diante de sua própria elocução, que reumedece, por assim dizer, suas próprias “reminiscências” diante do “objeto” assim revisitado pela linguagem, e pelos “acidentes” que ela virtualiza por meio dos choques que produz.

Não é, evidentemente, por acaso que Shoshana Felman dá o título de “Poesia e testemunho: Stéphane Mallarmé ou um acidente do verso” à seção que dedica ao poeta no artigo “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”, em que ela explora com agudeza o que chama de “accidentalização do verso” (Felman, 2000, p. 31). Para Felman, esta se impõe ao poeta (ou “o persegue”) a partir do tal “atentado” sofrido pela forma fixa, atentado de que ele, “convidado viajante”, se propõe a prestar “testemunho” na conferência de Oxford que evoquei há pouco, e que a ensaísta vai especialmente comentar nesse texto. Nas palavras do poeta, que ela também cita: “Convém já falar logo disso, assim como um convidado viajante se livra de imediato, com traços ofegantes, do testemunho de um acidente sabido e que o persegue”.<sup>15</sup>

Quanto ao que me interessa aqui, a ensaísta vai destacar em seu comentário, basicamente, dois aspectos desse “testemunho”: em primeiro lugar, o modo como Mallarmé assume definitivamente a poesia como “uma arte do acidente, à medida em que é uma arte de surpresas rítmicas, precisamente uma arte, de inquietantes expectativas rítmicas, sintáticas e semânticas” (Felman, 2000, p. 31) Em segundo lugar, Felman destaca a consciência de Mallarmé da “natureza incontrolada” (2000, p. 34) dos efeitos desse acidente feito ao verso, que passa a “persegui” aquele que o testemunha, justamente, talvez, porque, nas palavras de Mallarmé, “o consciente falta em nós disso que no alto explode”.<sup>16</sup> Ou ainda: “[T]enho o sentimento de que cheguei relativamente a um tema mais vasto talvez para mim mesmo desconhecido, como tal renovação de ritos e de rimas; para alcançá-lo, se não para tratar dele”.<sup>17</sup>

Ou seja, o acidente “o persegue” na medida mesmo em que seu sentido permanece “para [ele] mesmo desconhecido”, em que não consegue “alcançá-lo”, “tratar dele”. Na medida mesmo em que, no fundo do tinteiro-consciência, permanece aquela “gota de trevas relativa a

<sup>14</sup> “... cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.” (Mallarmé, 1945, p.368).

<sup>15</sup> “Il convient d'en parler déjà, ainsi qu'un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants de témoignage d'un accident su et le poursuivant...” (Mallarmé, 1945, p.644, grifos meus).

<sup>16</sup> “... l'inconscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.” (Mallarmé, 1945, p.647).

<sup>17</sup> “... j'ai le sentiment que je suis venu relativement à un sujet beaucoup plus vaste peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes; pour y atteindre, sinon le traiter.” (Mallarmé, 1945, p.645).

que alguma coisa seja”; e em que ele, o tinteiro, “depois” da “tempestade”, depois de “emitir” o seu “lance de dados”,<sup>18</sup> “afasta a lâmpada”. Evoco uma vez mais a passagem de “A ação restrita”:

O tinteiro, cristal como uma consciência, com sua gota, no fundo, de trevas relativa a que alguma coisa seja: depois, afasta a lâmpada.

Você notou, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só ele, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco (Mallarmé, 2010, p. 170).<sup>19</sup>

Interessante notar, diga-se de passagem, a coincidência do verbo em francês “*pour suivre*” na origem tanto do “perseguir” quanto do “prosseguir” da tradução para o português: ali no verso “tocado”, onde o sentido é apenas “esboçado” ou radicalmente “interrompido”, o acidente – o “desconhecido” – “persegue” o poeta, que “prosseguir preto no branco”. Proseguir perseguindo o que o persegue, lançando a tinta sobre o papel, emitindo seu lance de dados... Felman vai concluir seu ensaio aproximando Mallarmé e Freud, cuja perspectiva sobre o testemunho ela comentara na seção anterior do mesmo artigo:

O que constitui a novidade e a radicalidade da performance poética – e psicanalítica – de um testemunho, que é ao mesmo tempo “surpreendente” e profundo, é, em outras palavras, não apenas a inescapabilidade da vocação da testemunha, uma vez que o acidente a persegue, mas precisamente a prontidão da testemunha para perseguir o acidente, para perseguir ativamente seu caminho e seu percurso através da obscuridade, através da escuridão e através da fragmentação, sem compreender exatamente toda a abrangência e significado de suas implicações, sem prever inteiramente para onde leva a jornada e qual seria a natureza precisa de seu destino final (Felman, 2000, p. 36-37).

Em artigo de 1896 em que defenderá o que entende por “O mistério nas letras” (que é o título do artigo) – em resposta a ninguém menos do que ao jovem Marcel Proust, que havia publicado um artigo na mesma *Revue Blanche* intitulado “Contra a obscuridade”,<sup>20</sup> dirigido aos simbolistas –, Mallarmé, não sem ironia, atribuirá a “obscuridade” do texto suposta pelo leitor ao que há de “oculto” e “obscuro” nele próprio, no leitor, como se a leitura do poema, permitisse que essa “massa”, qual um “furacão”, ativasse e “lançasse” sobre o “escrito” suas próprias “trevas”, “profusamente, flagrantemente”, mas de modo reativo: “Não entendo!”, proclamaria esse leitor diante do “enigma” que esse “servidor de Sombra” que é o poeta encriptaria em cada palavra. Dois parágrafos:

Deve haver algo de oculto no fundo de todos, creio decididamente em algo de absurdo, significante fechado e escondido, que habita o comum: pois, tão logo essa massa é lançada sobre algum traço que é uma realidade, existindo, por

<sup>18</sup> Alusão ao último verso de “Um lance de dados”: “Todo Pensamento emite um Lance de Dados” [“Toute Pensée émet un Coup de Dés”] (Mallarmé, 1991, p.173).

<sup>19</sup> Cf. nota 6.

<sup>20</sup> Onde o futuro autor de Em Busca do tempo perdido concluiria: “É demasiado evidente que se as sensações obscuras são mais interessantes para o poeta, é com a condição de torná-las claras. Se ele percorre a noite, que seja como o Anjo das trevas, trazendo-lhe a luz.” [“[I]l est trop évident que si les sensations obscures sont plus intéressantes pour le poète, c'est à condition de les rendre claires. S'il parcourt la nuit, que ce soit comme l'Ange des ténèbres, en y portant la lumière.”] (Proust, 1971, p.393).]

exemplo, numa folha de papel, em tal escrito – não em si – isso que é obscuro: ela se agita, furacão zeloso de atribuir as trevas a qualquer coisa, profusamente, flagrantemente.

Sua credulidade perante muitos que a confortam, dela fazendo negócio, salta ao excesso: e o servidor da Sombra, por eles designado, não dirá uma palavra, desde então, a não ser com um estremecimento de que foi ele, o enigma, ele não se resolve, com o abanar de suas saias: “Não entendo!” – anunciou o inocente assando o nariz (Mallarmé, 2010, p.186, tradução modificada).<sup>21</sup>

E ali onde justamente algum “indivíduo” extrair uma “vã camada suficiente de inteligibilidade”, ela se deverá, segundo Mallarmé, a um “tinteiro sem Noite” que, “pouco delicadamente”, se põe a “derramar” sobre o poema, “num tumulto, a vasta incompreensão humana”. Eis a passagem a que estou me referindo:

Os indivíduos, em sua [do poeta] opinião, estão errados, em seu desígnio supostamente próprio – porque extraem de algum tinteiro sem Noite a vã camada suficiente de inteligibilidade que ele se obriga, também, a observar, mas não sozinha – eles agem pouco delicadamente, precipitando para semelhante acesso a Multidão (em que se inclui o Gênio) como a derramar, num tumulto, a vasta incompreensão humana (Mallarmé, 2010, p. 186, tradução modificada).<sup>22</sup>

Em suma, segundo Mallarmé, faltaria ao tinteiro de seus leitores aquela “gota negra” que lhes permitiria justamente deparar-se com a “Noite” a que o escrito não pode deixar de remeter, “perseguindo” o “homem” que, “preto no branco”, prossegue. “Noite” que o poeta chama também de “branco”, aquele que inevitavelmente resta, ou “retorna”, cada vez mais “certo”, em cada “quebra” ao longo da leitura. Como “silêncio”. Eis uma passagem do final do texto, onde se encena a prática física, poderíamos dizer, da leitura:

Ler –

Essa prática –

Apoiar, segundo a página, no branco, que a inaugura, sua própria ingenuidade, esquecida até mesmo do título que falaria alto demais; e quando se alinhou, numa quebra, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra por palavra, indefectivelmente, o branco retorna, há pouco gratuito, certo agora, para concluir que nada ao além e autentificar o silêncio – (Mallarmé, 2010, p. 190, tradução modificada).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> “Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun: car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit — pas en soi — cela qui est obscur: elle s’agit, ouragan jaloux d’attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment./ Sa crédulité vis-à-vis de plusieurs qui la soulagent, en faisant affaire, bondit à l’excès: et le suppôt d’Ombre, d’eux désigné, ne placera un mot, dorénavant, qu’avec un secouement que çait été elle, l’énigme, elle ne tranche, par un coup d’éventail de ses jupes: «Comprends pas!» — l’innocent annonçât-il se moucher.” (Mallarmé, 1945, p.383).

<sup>22</sup> “Les individus, à son avis, ont tort, dans leur dessein avéré propre — parce qu’ils puissent à quelque encier sans Nuit la vaine couche suffisante d’intelligibilité que lui s’oblige, aussi, à observer, mais pas seule — ils agissent peu délicatement, en précipitant à pareil accès la Foule (où inclus le Génie) que de déverser, en un chahut, la vaste incompréhension humaine.” (Mallarmé, 1945, p.387.)

<sup>23</sup> “Lire —/ Cette pratique / Appuyer, selon la page, au blanc, qui l’inaugure son ingénuité, à soi, oubliouse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s’aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l’heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence —” (Mallarmé, 1945, p.387-388).

De passagem, não posso deixar de destacar a “ingenuidade” requerida pelo poeta para essa “prática” da leitura, “ingenuidade” que permita ao leitor “esquecer” daquilo que “[fala] alto demais”. Lembro-me aqui ainda de um outro aforismo da “Crise”, em que Mallarmé fala da potência da poesia para “distrair” a “qualidade” das coisas em sua suposta “realidade”: “Falar só interessa à realidade das coisas comercialmente: na literatura, contenta-se em fazer-lhes uma alusão ou em distrair uma qualidade delas que alguma ideia virá incorporar (Mallarmé, 2010, p. 164, tradução modificada)”.<sup>24</sup>

Não é por outra razão que Maurice Blanchot afirma sobre a obra de Mallarmé que, nela, “além de as figuras estarem encurtadas, colocadas de viés, difusas, elas se sucedem segundo um ritmo bastante rápido para que nenhuma deixe à realidade que ela circunscreve o tempo de se tornar presente para nós por seu intermédio” (Blanchot, 1997, p. 39). É assim que o poema não mais aspira “a transpor um fato de natureza” na imagem de um mundo reconhecível, mas, antes, “em seu quase desaparecimento vibratório”.<sup>25</sup> Daí, evocando ainda Blanchot, o “poder” das palavras de “fazer desaparecerem as coisas, de as fazer aparecerem enquanto desaparecidas” (Blanchot, 1987, p. 37). Por isso, para Mallarmé é a precisão – “o sentido demasiado preciso” – que “rasura” a literatura, a qual deve, ao contrário, navegar nas águas da imprecisão: ser “vaga”.<sup>26</sup> Ou onda: ser onda, para voltarmos, à guisa de conclusão, à pena e à tinta de Victor Hugo.

Digo-o inspirado uma vez mais por Georges Didi-Huberman, que escreve em seu ensaio sobre os desenhos do poeta:

Ser vago(a), ser onda, fazer ondas [*Être vague, faire des vagues*]: outro modo de dizer a poética da imanência que caracteriza toda essa obra. Quando Hugo diz “estou trabalhando” [“je travaille”, título do poema que Didi-Huberman evoca nesta passagem], explica que põe “papel sobre [sua] mesa, uma pena”, e que com tinta “sonha” [songe] [...], a fim de que surja “o abismo obscuro das palavras flutuantes”. Como se trabalhar equivalesse, estritamente, a fazer elevar em si (por meio do pensamento flutuante, da tinta marinha, na pena aérea e até mesmo sobre o próprio papel) o trabalho do mar (Didi-Huberman, 2003, p. 139).

“O trabalho do mar”! Nas primeiras páginas de seu texto sobre Shakespeare, imediatamente antes da passagem sobre os “homens oceanos” que citei no início, Hugo relata uma conversa com o filho, François-Victor Hugo, em Jersey, no início dos anos 1850, primeiros anos de exílio:

Numa manhã do fim de novembro, dois dos habitantes do local, o pai e o mais jovem dos filhos estavam sentados na sala baixa. Estavam calados como naufragos pensando.

<sup>24</sup> “Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.” (Mallarmé, 1945, p.366).

<sup>25</sup> Eis o parágrafo completo: “Para que a maravilha de transpor um fato de natureza em seu quase desaparecimento vibratório segundo o jogo da fala, entretanto; se não para que daí emanre, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura.” (Mallarmé, 2010, p.166, tradução modificada, grifos meus). [“A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure” (Mallarmé, 1945, p. 368)].

<sup>26</sup> Eis os versos que encerram “Toda a alma num resumo” [“Toute l'âme résumée”]: “O sentido demasiado preciso rasura/ Tua vaga literatura.” [“Le sens trop précis rature/ Ta vague littérature.”] (Mallarmé, 1991, p.70-71).

Do lado de fora, chovia, o vento soprava, a casa estava como que ensurdecida por aquele estrondo exterior. Ambos sonhavam, absorvidos talvez pela coincidência de um começo de inverno e de um começo de exílio.

De repente o filho ergueu a voz e interrogou o pai:

- O que você acha deste exílio?
- Que será longo.
- Como você pretende preenchê-lo?

O pai respondeu:

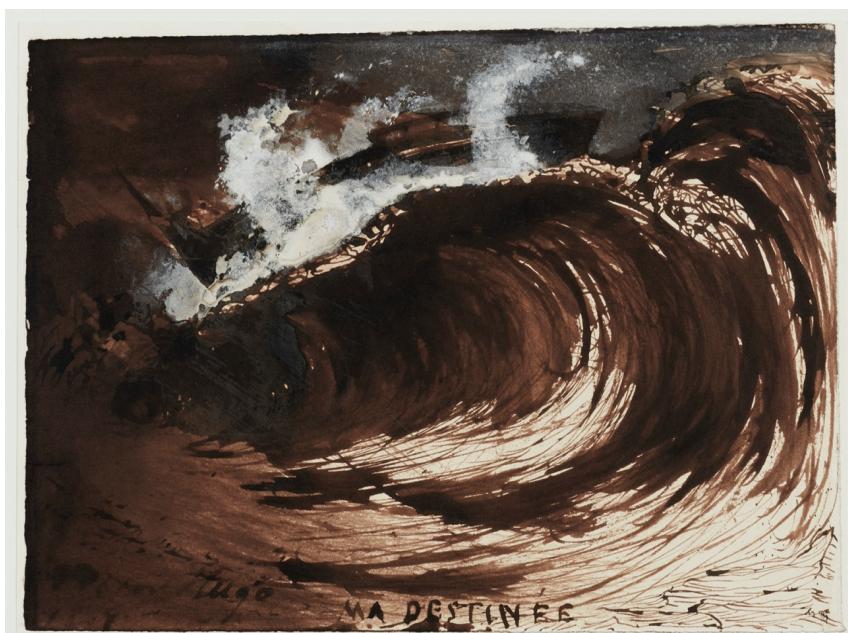
- Eu olharei para o Oceano.

Houve um silêncio. E o pai retomou:

- E você?
- Eu, disse o filho, traduzirei Shakespeare.<sup>27</sup>

“O trabalho do mar”! François-Victor Hugo traduziria nos anos seguintes toda a obra de Shakespeare (incluindo evidentemente *A tempestade* em 1865), e Hugo, de fato, desde então, não deixaria mais de olhar para o Oceano e de lançar sem descanso sua tinta negra sobre o papel para desenhar e escrever tempestades, ondas e naufrágios.

Figura 1: Ma destinée



Fonte: Hugo, 1867. Disponível em: <https://expositions.bnf.fr/hugo/grand/005.htm>

Num dos desenhos mais conhecidos de Hugo, *Ma destinée* (1867), um navio é levado pela onda, por sobre ela (e não representado à contracorrente, enfrentando-a, como em

<sup>27</sup> “Un matin de la fin de novembre, deux des habitants du lieu, le père et le plus jeune des fils, étaient assis dans la salle basse. Ils se taisaient, comme des naufragés qui pensent./ Dehors il pleuvait, le vent soufflait, la maison était comme assourdie par ce grondement extérieur. Tous deux songeaient, absorbés peut-être par cette coïncidence d'un commencement d'hiver et d'un commencement d'exil./ Tout à coup le fils éleva la voix et interrogea le père:

— Que penses-tu de cet exil?/ — Qu'il sera long./ — Comment comptes-tu le remplir?/ Le père répondit:/ — Je regarderai l'Océan./ Il y eut un silence. Le père reprit:/ — Et toi?/ — Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare.” (Hugo, 1864, p.10).

grande parte das marinhas do poeta), na iminência de engolir o título do desenho e a assinatura do poeta, e de fazer, assim, soçobrar o destino daquele que ali se diz em primeira pessoa, de lançar ao “abismo obscuro” suas “palavras flutuantes”, para evocar os versos do poema *“Je travaille”* (1935) citados por Didi-Huberman...<sup>28</sup>

Como se o navio, levado pelas ondas do Oceano em meio à tempestade traçada desde o “fundo do tinteiro”, pudesse vencer o naufrágio e se abrir a um destino que lhe seria próprio, à revelia do destino do poeta, ele talvez também destinado desde então a falar – como Mallarmé – desde o “fundo de um naufrágio”. Um “náufrago pensando”, insubmisso, por assim dizer. Num discurso de 1870 endereçado aos “marinheiros da Mancha”, que haviam celebrado seu romance sobre *Os trabalhadores do mar*, Hugo declara:

Eu vou lhes dizer o que sou. Eu sou um de vocês. Sou um marinheiro, sou um combatente do abismo. [...] presa dos acontecimentos como vocês dos ventos, constato a demência aparente e a lógica profunda deles; sinto que a tempestade é uma vontade, e que a minha consciência é outra, e que no fundo elas estão de acordo; [...] Combatamos, recomeçemos, perseveremos, com este pensamento de que o alto-mar se estende além da vista humana, que, mesmo fora da vida, a imensa navegação continua, e que um dia constataremos a semelhança do oceano onde estão as ondas com a sepultura onde estão as almas. Uma onda que pensa é a alma humana.<sup>29</sup>

Diante dessa “consciência” que é “presa dos acontecimentos”, da “lógica profunda” que desafia a “demência aparente” dos “ventos” e das “ondas” que, para “além da vista humana”, (sobre)determinam tais acontecimentos, diante dessa consciência que se torna “vontade” na própria medida de seu “acordo” à vontade da tempestade, será que já não estaríamos aí de algum modo próximos daquela condição de testemunha reivindicada por Shoshana Felman para Mallarmé, que “persegue” e é perseguida pelo “acidente”, em sua dimensão de “desconhecido”? Parece-me que, nesse panorama, mesmo aquele “eu” forte do poeta encenado por Hugo, sujeito da tempestade que pretende produzir desde o fundo de seu próprio tinteiro, é também obrigado a ceder à impessoalidade do “on” que o habita à revelia... Não foi à toa que evoquei desde o início a eloquente afirmação de Hugo em “O mar e o vento” de que “somos despertados da abstração pela tempestade” [“*On est réveillé de l'abstraction par la tempête*”]. Quero relembrar, para concluir, o argumento que a precede:

As aparências marinhas são tão fugazes que, para quem as observa por muito tempo, o aspecto do mar torna-se puramente metafísico; essa brutalidade degenera em abstração. É uma quantidade que se decompõe e se recompõe. Essa

<sup>28</sup> “Amis, je me remets à travailler; j’ai pris/ Du papier sur ma table, une plume, et j’écris;/ J’écris des vers, j’écris de la prose; je songe./ Je fais ce que je puis pour m’ôter du mensonge./ Du mal, de l’égoïsme et de l’erreur; j’en-tends/ Bruire en moi le gouffre obscur des mots flottants;/ Je travaille.” (Hugo, 1935)

<sup>29</sup> “Je vais vous dire ce que je suis. Je suis un de vous. Je suis un matelot, je suis un combattant du gouffre. [...] en proie aux événements comme vous aux vents, je constate leur démence apparente et leur logique profonde; je sens que la tempête est une volonté, et que ma conscience en est une autre, et qu’au fond elles sont d’accord; [...]./ Combattions, recommençons, persévérons, avec cette pensée que la haute mer se prolonge au-delà de la vue humaine, que, même hors de la vie, l’immense navigation continue, et qu’un jour nous constaterons la ressemblance de l’océan où sont les vagues avec la tombe où sont les âmes. Une vague qui pense, c’est l’âme humaine.” (Hugo, 1875, p. 214-215).

quantidade é dilatável; o infinito está aí. O cálculo é, como o mar, uma ondulação sem parada possível. A onda é tão vã quanto os números. Também precisa de um coeficiente inerte. Ela está para o escolho como os números para o zero. As ondas têm como os números uma transparência que permite perceber sob elas profundezas. Elas se esquivam, se apagam, se reconstroem, não existem por si próprias, esperam para serem usadas, se multiplicam a perder-se de vista na escuridão, estão sempre ali. Nada proporciona a visão dos números como a vista da água.

Sobre esse devaneio paira o furacão.

Somos despertados da abstração pela tempestade.<sup>30</sup>

O que talvez possamos dizer, para encerrar, é que, para estes dois poetas tão diferentes que foram Victor Hugo e Stéphane Mallarmé, mas que, como procurei lembrar acima, contribuíram enormemente, embora de maneira bastante diversa, bem entendido, para a dessegregação definitiva entre prosa e poesia, entre gesto poético e gesto revolucionário, o que talvez possamos dizer, irmanando-os ainda um pouco mais, é que, também para ambos, o que o “furacão” da poesia produz ao “pairar” sobre a água da linguagem é o naufrágio do “devaneio” “puramente metafísico” do “eu”, possibilitando o despertar, em meio à tempestade, daquele “on” que, “tocando o verso”, impondo-lhe sua rítmica sismográfica, para retomar os termos de Didi-Huberman, obrigaría seus leitores a abandonar definitivamente o “tinteiro sem Noite” que os limita a ler o mundo somente a partir daquilo que “falaria alto demais” (Mallarmé, 2010, p. 186 e 190),<sup>31</sup> para poderem reencontrar e reconhecer em si aquela “coisa da escuridão” – “this thing of darkness” –<sup>32</sup> que pertence a cada um de nós.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>30</sup> “Les apparences marines sont fugaces à tel point que, pour qui l'observe longtemps, l'aspect de la mer devient purement métaphysique; cette brutalité dégénère en abstraction. C'est une quantité qui se décompose et se recompose. Cette quantité est dilatable; l'infini y tient. Le calcul est, comme la mer, un ondoyer sans arrêt possible. La vague est vaine comme le chiffre. Elle a besoin, elle aussi, d'un coefficient inerte. Elle vaut par l'écueil comme le chiffre par le zéro. Les flots ont comme les chiffres une transparence qui laisse apercevoir sous eux des profondeurs. Ils se dérobent, s'effacent, se reconstruisent, n'existent point par eux-mêmes, attendent qu'on se serve d'eux, se multiplient à perte de vue dans l'obscurité, sont toujours là. Rien, comme la vue de l'eau, ne donne la vision des nombres./ Sur cette rêverie plane l'ouragan./ On est réveillé de l'abstraction par la tempête.” (Hugo, 1911, p.328-329).

<sup>31</sup> Cf. notas 22 e 23.

<sup>32</sup> Para terminar com a referência a Próspero [“This thing of darkness I/ Acknowledge mine”], de A Tempestade de Shakespeare, feita na “Apresentação” do XIV Encontro Outrarte, o qual teve por título “Sob Tempestade: Segregação e palavra por’vir” (Disponível em: <https://www2.iel.unicamp.br/outrarte/xxijornadaxivoutrarte/>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.) Este texto foi originalmente escrito para ser apresentado no evento, realizado em novembro de 2023 na UFBA, ao qual acabei não podendo comparecer.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imanência estética. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*: Estudos Neolatinos, v. 5 n. 1 jan/jun 2003 p.118-147. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>. Disponível em: [https://www.scielo.br/j/alea/a/H5xwnqgnfDfD45\]BBVtjJQx/](https://www.scielo.br/j/alea/a/H5xwnqgnfDfD45]BBVtjJQx/). Acesso em 20 de dezembro de 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Gallimard, 2017.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-72.
- HUGO, Victor. *Les contemplations*. Edition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz. Paris: Librairie Générale Française, 2002.
- HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, éditeurs, 1864. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/William\\_Shakespeare\\_\(Victor\\_Hugo\)](https://fr.wikisource.org/wiki/William_Shakespeare_(Victor_Hugo)). Acesso em 20 de dezembro de 2023.
- HUGO, Victor. *La Mer et le vent*. In: HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Paris: La Librairie Ollendorf, 1911. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Proses\\_philosophiques/La\\_Mer\\_et\\_le\\_Vent](https://fr.wikisource.org/wiki/Proses_philosophiques/La_Mer_et_le_Vent). Acesso em 20 de dezembro de 2023.
- HUGO, Victor. *Toute la lyre*. Paris: La Librairie Ollendorf, 1935. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Toute\\_la\\_lyre/V](https://fr.wikisource.org/wiki/Toute_la_lyre/V). Acesso em 20 de dezembro de 2023.
- HUGO, Victor. Aux marins de la Manche. In: HUGO, Victor. *Actes et paroles. Pendant l'exil*. Paris: J. Hetzel, 1875. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Actes\\_et\\_paroles/Pendant\\_%E2%80%99exil/1870#VI\\_AUX\\_MARINS\\_DE\\_LA\\_MANCHE](https://fr.wikisource.org/wiki/Actes_et_paroles/Pendant_%E2%80%99exil/1870#VI_AUX_MARINS_DE_LA_MANCHE). Acesso em 20 de dezembro de 2023.
- LACAN, Jacques. Conférence à Genève sur le symptôme. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Jacques Lacan. *La Cause du Désir*, n. 95, 2017, p. 7-24.
- MALLARMÉ, Stéphane. Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Henri Mondor e G. Jean-Aubry (org.). Paris: Gallimard, 1945.
- MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- PROUST, Marcel. Contre l'obscurité. In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Bibliothèque de la Pléiade. P. Clarac (org.). Paris: Gallimard, (Pléiade), 1971.
- ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelque états récentes du vers français*. Paris: Éditions Ramsay, 1988.

# O simbolismo brasileiro como ruptura? Cruz e Sousa e a poesia moderna

*Brazilian Symbolism as Rupture?  
Cruz e Sousa and Modern Poetry*

Julio Cezar Bastoni da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC),  
Fortaleza | CE | BR  
juliobastoni@ufc.br  
<https://orcid.org/0000-0002-0086-1148>

**Resumo:** O propósito deste artigo é refletir sobre as possibilidades de compreensão do simbolismo brasileiro como momento particular da constituição da poesia moderna no Brasil, considerando a obra de Cruz e Sousa, poeta central desse movimento, como paradigma de transformações estruturais posteriores na literatura brasileira. Desse modo, a partir de considerações recentes que reveem o papel das vanguardas brasileiras como ponto fundamental de ruptura estética, em especial a partir da obra dos autores que participaram ou orbitaram a Semana de Arte Moderna, procuramos destacar elementos presentes na produção poética finissecular que já evidenciavam traços de compreensão e incorporação de elementos da poesia moderna em sua prática. Assim, é possível perceber que aspectos ainda inauditos ou dispersos na consideração acerca do simbolismo brasileiro podem abrir caminhos para uma revisão de seu papel na historiografia literária brasileira.

**Palavras-chave:** simbolismo brasileiro; poesia moderna; poesia brasileira; Cruz e Sousa; historiografia literária.

**Abstract:** The purpose of this article is to reflect on the possibilities of understanding Brazilian symbolism as a particular moment in the constitution of Brazil's modern poetry, considering Cruz e Sousa's work, the main poet of this movement, as a paradigm of subsequent structural transformations in Brazilian literature. This way, based on recent considerations that review the role of Brazilian avant-gardes as a fundamental point of aesthetic rupture, especially based on the work of authors who participated in or orbited the *Semana de Arte Moderna* (1922), we seek to highlight elements



already present in *fin-de-siècle* poetics, in which they showed signs of understanding and incorporating elements of modern poetry. Thus, it is possible to see that aspects that are still dispersed or not considered in the evaluation of Brazilian symbolism can open paths for a review of its role in Brazilian literary historiography.

**Keywords:** Brazilian symbolism; modern poetry; Brazilian poetry; Cruz e Sousa; literary historiography.

## Cruz e Sousa e a poesia moderna no Brasil: um debate em aberto

Há, na tradição crítica e historiográfica brasileira construída ao longo do século XX, certo consenso de que a ruptura literária decisiva no período foi desencadeada pelo modernismo de 1922. Com a efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna, tal perspectiva certamente foi lembrada, não sem revisões, porém. Essas publicações, como as de Luís Augusto Fischer (2022) e Francisco Foot Hardman (2022), colocam em questão a centralidade da Semana – e, por extensão, o que se convencionou a chamar de modernismo, a partir dela – na renovação artística brasileira, não sem acusar, ainda, certo caráter mistificador que sua importância teria adquirido nesse processo, por meio do interesse por hegemonia político-cultural do grupo paulista. O modernismo seria, assim, uma espécie de “ideologia” – vocábulo presente nos títulos das obras de Hardman e Fischer –, que sufocaria a consideração do que ocorria em outras paragens da cultura brasileira, geográfica e artisticamente falando: outras correntes, que passaram ao largo da Semana e da ligação com seus participantes, ficariam relegadas às designações temporais identificadas como “pré-modernistas” ou “passadistas”, espécie de tábula rasa a ser superada pela nova linguagem artística vencedora, pretensamente mais afinada aos tempos que corriam. Isto é, ainda que manifestações da modernidade – temáticas, formas, técnicas – tenham vigência em nossas letras desde, ao menos, o final do século anterior (Süsskind, 1987), o modernismo seria entendido como “ponto zero de tudo de bom que o Brasil produziu em sua cultura” (Fischer, 2022, p. 12), ofuscando fenômenos que, se não diretamente o nutriram, participavam de uma constelação de manifestações possíveis da moderna linguagem artística no Brasil.

Talvez por essa hegemonia modernista, quando comparada à história da literatura em outras plagas, em especial a da poesia moderna, a presença das correntes de final de século no Brasil soa algo como deslocada de uma espécie de fio de desenvolvimento. Se considerarmos, por exemplo, o clássico livro de Marcel Raymond *De Baudelaire ao surrealismo* (1997), publicado originalmente em 1940, é possível flagrar uma linha de progressão – ou linhas, talvez – que pensa a poesia moderna francesa formada por tradições e poetas em dissenso, mas em continuidade, em diálogo, forjando mudanças e novas linguagens.<sup>1</sup> Não por aqui: tais correntes

<sup>1</sup> É possível citar, também, o trabalho central, embora hoje questionado, de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, cuja primeira edição data de 1956. Para uma leitura crítica deste livro, considerando a noção de “poesia pura”, decisiva para o argumento de Friedrich, ver Siscar (2016).

poéticas finisseculares, como o parnasianismo e o simbolismo, dão a impressão de ocorrências dissonantes, fora do lugar, sem solução de ligação com o que viria posteriormente – à relativa exceção, talvez, do dominante parnasianismo, alvo levado à caricatura pelos modernistas de 1922. Interpretada como moda avessa ao espírito nacional – vejam-se as avaliações sobre Cruz e Sousa e o simbolismo por Araripe Júnior (1963), por exemplo, no *Movimento literário do ano de 1893* –, a poesia entresséculos no Brasil aparentemente não deixa herdeiros, não significa uma ruptura, não abre sendas que seriam retomadas adiante. É certo que cada época, cada poeta, forja seus predecessores – ou, simplesmente, os pretende ignorar –; o curioso, porém, e que pode causar prejuízos à justa apreciação crítica de tais correntes, é que não foi permitido de modo constante ou comum, em nosso caso, pensá-las enquanto manifestações de uma modernidade local, certamente diversa da dos grandes centros, mas legítimas e de notável presença e impacto no campo das nossas letras. Nesse sentido, talvez seja o caso, para usar a expressão e a ideia de um recente livro também voltado à reflexão em torno do modernismo brasileiro, de pensarmos “outros modernismos” (Dealtry; Fischer; Leite, 2022), outras manifestações de experimentação e da linguagem literária moderna que parecem relegadas a uma segunda plana frente ao paradigma modernista, compreendido como ruptura decisiva para a literatura do século XX. Não se trata, evidentemente, de negar a importância da produção modernista; a questão é pensar, evitando uma mirada rigidamente teleológica, o que ocorreu na poesia finissecular brasileira, em especial, no simbolismo, momento-chave para a poesia moderna em outras plagas.<sup>2</sup>

Augusto de Campos talvez seja quem traga as contribuições mais instigantes a esse debate. Ao tratar de dois poetas simbolistas brasileiros – Pedro Kilkerry (1985) e o relativamente tardio Ernani Rosas (2015) –, Campos destaca formas de experimentação poética pouco usuais no período, especialmente no caso do primeiro. São notáveis, no caso de Kilkerry, ocorrências de construção sintática e de imagens poéticas então raras, bem como certa técnica que supostamente antecederia a prática modernista, especialmente em sua prosa poética e em suas crônicas. Campos enfatiza, assim, justamente esses elementos de diferença, que destacam o poeta frente a outros do momento, o que lhe garantiria uma espécie de estatuto de precursor:

Um fato novo que a sensibilidade atual já pode entrever é a presença de uma vereda solitária e pouco palmilhada pelos ‘poetas maiores’ do movimento, mas de maior importância para a evolução das formas da poesia brasileira. Não quer isto dizer que um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimarães não tenham contribuído para tal evolução, mas que essa diversa trilha, esse desvio que ora se pode lobrigar, quase clandestino e sem saída, no bojo do Simbolismo, é, curiosamente, aquele que irá desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devir histórico (Campos, 1985, p. 19).

<sup>2</sup> Na literatura hispano-americana, o chamado *modernismo* – algo como o equivalente à nossa poesia entresséculos – representa, na tradição crítica, um momento decisivo para a poesia moderna em língua espanhola: “o ‘modernismo’ hispano-americano foi uma versão, uma metáfora, do romantismo e do simbolismo europeus” (Paz, 2013, p. 172). No Brasil, o único a utilizar o termo “modernismo”, antes de sua consagração no século XX, foi José Veríssimo (1954). Além de não tratar da poesia de final de século, mas das ideias “modernas” à época – científicas, em resumo – sabe-se, também, que não foi essa a solução que vingou em nossa historiografia.

É perceptível que, para Campos, o paradigma modernista orienta uma nova mirada sobre a história literária – a “sensibilidade atual” – que permite encontrar flagrantes e elementos de dissonância presentes em poetas como Kilkerry. Não cremos que seja inválida tal empreitada: o estabelecimento de uma nova sensibilidade orienta invariavelmente para a procura de traços de ruptura e experimentação presentes no passado, ainda que em poetas que não tenham conquistado, inclusive à época, espaço entre os mais consagrados. Assim, mesmo que não se possa levar às últimas consequências as ideias de uma “evolução” das formas, em sentido rigidamente linear, que desaguariam na poesia modernista – considerada, salvo engano, como a “moderna poesia brasileira” por Campos –, talvez seja interessante considerar possíveis elementos de ruptura que, a seu tempo, puderam vir à luz, ainda que supostamente sem solução de continuidade com o que viria depois, dado seu caráter relativamente marginal ou mesmo ao próprio desmerecimento da poesia pregressa pelos pósteros. Para Campos, ainda, autor ou coautor de outras “revisões” de poetas relativamente esquecidos ou marginais em seu período, vale a conhecida solução do *paideuma* de Ezra Pound, segundo o qual o importante seria ter a “[...] capacidade de discernir a informação renovadora, [...] saber assimilar e dominar as linguagens de transformação de uma época” (Campos, 2015, p. 190). Para além, portanto, de um recenseamento de influências ou continuidades diretas, valoriza-se o elemento de ruptura inventivo e individual, que passaria a constituir uma tradição sem necessariamente fazer referência a seu contexto de produção, mas ao próprio *presente* e sua sensibilidade coetânea.

Nesse sentido, compreender o simbolismo brasileiro como momento de ruptura nos traz algumas dificuldades adicionais, a começar pela quase ausência de menções de seus poetas pelos modernistas de primeira hora, ou mesmo pelo seu suposto caráter “comedido” (Campos, 2015, p. 157), ou ainda pela sua propalada posição “marginal” – ideia que, veremos, sem ser incorreta, não pode ser tomada a ferro e fogo. Tal é a posição do consagrado historiador do modernismo brasileiro, Mário da Silva Brito:

[...] desta escola, só imperfeitamente – e quase por força de expressão – se poderá dizer que constituiu um movimento organizado. Surge na crise – e quem sabe da crise – e passa praticamente despercebido. Incompreendidos, é certo, fora os seus melhores vultos. [...]

Sua ressonância é pouco mais que nula (Brito, 1971, p. 19-20).

Ainda que ressalve certas inovações no verso, como no caso do verso heterométrico de Mário Pederneiras, por exemplo, bem como em alguns aspectos temáticos que apareceriam também em outros poetas da corrente identificada como “penumbrista” – “[...] [o] quotidiano, [a] vida familiar, [o] clima suburbano, das ruas e arrabaldes do Rio de Janeiro” (Brito, 1971, p. 20) – a impressão é a de que seu aproveitamento pelas gerações posteriores seria praticamente residual. Essa ideia, que se tornaria dominante na crítica e na historiografia, tem o prejuízo de não considerar as particularidades do momento no qual essa literatura foi produzida, que carregavam elementos inauditos, embora desprezados. Quando se refere a “crise”, porém, é possível darmos um passo adicional na consideração desses elementos de ruptura: Brito faz menção à oposição em relação ao parnasianismo dominante, mas não seria demais pensar que essa crise signifique algo para além da mera oposição entre grupos literários. Trata-se, possivelmente, de uma insatisfação com a técnica, com a expressão poética

que, apesar de não representar uma ruptura radical como em alguns poetas da matriz francesa, possui elementos não desprezíveis para o contexto brasileiro. Em tom menor, mas não menos significativo, poder-se-ia pensar nessa ideia de *crise* (Siscar, 2010) na expressão poética de entresséculos no Brasil, na qual está implícita certa concepção sobre a modernidade que envolve o próprio lugar da poesia, sua função, capacidade de expressão e, não menos, o estatuto do poeta. Como afirma Marcos Siscar (2010, p. 21), remontando ao contexto francês, o discurso da *crise* remete à própria constituição do discurso da modernidade, um “[...] modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o ‘esteticismo’) é entendida como elemento, por assim dizer, de ‘resistência’”.

Em nosso caso, não é difícil notar, em um poeta como Cruz e Sousa, tais elementos que, se porventura não fizeram escola no Brasil, não deixam de apontar para um momento de interesse em uma produção poética periférica às voltas com suas próprias condições de constituição. Num país em que a produção literária ocupa espaço mais marginal que na Europa, às voltas com a poética parnasiana tida como socialmente aceita no período, em pleno momento de efervescência das ideias positivistas, se parece criar um cadinho no qual temas e formas possam ser experimentados, em uma espécie de autoconsciência que aponta não apenas para a própria poesia enquanto tal, mas também para a situação periférica na qual ela é produzida e circula. Mais: parece-nos que o simbolismo brasileiro, para além da experimentação, digamos, “vanguardista”, notada por Campos em Kilkerry e Ernani Rosas, engendra um momento de tentativa de balanço da possível modernidade local, por meio do qual a poesia aparece como um dos seus pontos nodais, uma espécie de reformulação – ou uma tentativa – não apenas de sua relação com o mundo, mas também enquanto discurso e práxis poética (Siscar, 2010, p. 112). Se o aspecto de ruptura aparentemente não salta aos olhos como na matriz francesa, também não é possível deixar de mirar para os momentos em que a inquietação crítica na poesia brasileira se manifesta, sob pena de aceitarmos pelo valor de face um discurso de ruptura e reformulação de rumos que se tornara hegemônico, relegando outros que o antecederam à condição de passadistas ou marginais na tradição.

Na obra de Cruz e Sousa, há momentos-chave desse processo de constituição de uma poesia autorreflexiva, índice de um momento de crise na expressão poética e do processo de formação de nossa poesia moderna. Para além do âmbito temático propriamente dito, é possível vislumbrar alguns aspectos pouco usuais no período, certas particularidades de sua produção que mereceriam atenção mais detida. São raros, por exemplo, os estudos que se detêm acerca de seus poemas em prosa, gênero até então pouco exercitado nas letras brasileiras e que representou importante papel na renovação da poesia ocidental, inclusive em direção ao verso livre (Scott, 1989, p. 286). Não obstante representar grande volume em sua produção precocemente abortada por seu falecimento, tal dimensão foi, majoritariamente, objeto de anotações críticas esparsas, que especialmente ressaltavam sua inferior qualidade ou importância frente à realizada em versos.<sup>3</sup> Os poucos leitores dedicados à consideração desse segmento da produção sousiana – penso, especialmente, em Jefferson Agostini Mello (2008) e Antônio Donizeti Pires (2002) –, no entanto, coincidem em afirmá-la como um momento singular da formação da poesia moderna no Brasil. Nessas leituras, não se trata tanto, é importante ressaltar, de localizar possíveis continuidades dessa poesia na tradição posterior, mas

<sup>3</sup> A título de exemplo, a breve nota de Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 170), que considera os poemas em prosa “quase ilegíveis hoje”.

de desvelar um momento que, a seu tempo, possa ter apresentado índices de ruptura com a produção poética antecedente, bem como particularidades em relação a sua coeva.

Caberia, de antemão, remontar algo já afirmado na leitura seminal de Roger Bastide sobre Cruz e Sousa, na qual é apontada certa complementariedade temática entre sua produção em verso e o poema em prosa, uma “[...] repetição da mesma ideia sob formas diferentes” (Bastide, 1973, p. 74). Não são incomuns, em Cruz e Sousa, exemplos de exercício metapoético, nos quais é possível entrever alguns aspectos caros a sua visão sobre a arte, bem como a reflexão sobre as potencialidades da poesia e sua relação com as formas. Pouco ou nada se encontrará, nos poemas em verso, da expressão de inquietação poética materializada em alguma ruptura com as formas fixas; são mais comuns, por exemplo, a reflexão sobre o ofício transcendental do poeta e a demanda pelo rigor artístico – esta, algo que o aproxima de exemplos similares parnasianos, por exemplo, embora em outra chave. No entanto, é notável a coerência alcançada nas duas frentes de sua produção, nas quais exercícios poéticos em prosa e em verso apresentam questões praticamente coincidentes e, para além disso, iluminam-se enquanto procedimentos expressionais talvez complementares. Nesse sentido, é factível que a experiência do poema em prosa para Cruz e Sousa seja uma espécie de alternativa mais adequada à expressão poética *em processo*, diferente e quiçá mais maleável que a necessária atenção aos procedimentos em regra mais rígidos das formas tradicionais. Evidentemente, não se trata exatamente de um maior ou menor rigor, ao pensar sua produção em verso ou prosa: o que ocorre são possíveis soluções formais diversas, com o fim de dar conta de um idêntico ou semelhante processo expressional. Embora, como bem nota Pires (2007), o simbolismo brasileiro tenha passado ao largo das experiências mais radicais de Lautréamont, Rimbaud e outros, não é impossível vislumbrar alguns aspectos de inquietação poética que, a meio caminho da renovação, não deixaram de representar, por estas plagas, possíveis formulações disruptivas.

Essa complementariedade entre poema e prosa na obra de Cruz e Sousa não escapou, justamente, de seus próprios cálculos artísticos. Em um longo texto de *Evocações* (1898), “Intuições”, essas considerações vêm à tona, em meio a uma miríade de reflexões sobre a arte – ou a Arte, como preferiria –, desvelando uma consciência do fazer poético em estado seminal, tributário de uma concepção transcendentalizante da expressão, que buscava, para além do *mot juste*, a linguagem em seu estado puro e em comunhão inextricável com os movimentos do espírito:

Para um espírito complexo de Arte, para o verdadeiro Clarividente, para o Poeta, na grande acepção de sensibilidade desse vocabulário, prosa e verso são teclas, órgãos diferentes onde ele fere as suas Ideias e Sonhos. Prosa e verso são simples instrumentos de transmissão do Pensamento. E, quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, a fim de dar ainda mais ductilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto. [...]

Um ser artístico assim é como uma harpa exótica de duas cordas: – uma corda para a prosa, outra corda para o verso, formando os sons de ambas essas cordas uma igual harmonia (Cruz e Sousa, 1995, p. 585-586).

Para além de uma possível indistinção entre os gêneros como “instrumentos de transmissão do Pensamento”, é notável, para o poeta, a sua subordinação à expressão. De início, portanto, propõe que não haja, *a priori*, submissão dos diferentes impulsos criadores à forma ou ao gênero. O núcleo do argumento, porém, está na intuição da necessidade de criar uma forma-outra, que não se reduza ao já conhecido e que possa atuar em conjunção à expressão poética; ou, ainda mais, para além de mero veículo, ela mesma se situaria na gênese do estado poético – algo como o “pré-poético”, que Clive Scott (1989, p. 289) se refere ao comentar o poema em prosa de Rimbaud. É possível que algo dessa reflexão ainda seja tributário das concepções românticas de criação e inspiração, certamente presentes na obra sousiana; no entanto, parece-nos que a questão sugere algo adicional, na medida em que aponta para um rompimento com a rotina do verso ou da prosa, suas particularidades e usos prescritos pela tradição. Note-se que essa intuição, para o contexto brasileiro, é das mais surpreendentes: lembremos, por exemplo, da recepção majoritariamente temática ou com o fito de escândalo de nossos primeiros baudelairianos (Amaral, 1996), que apenas tocaram a superfície – ou passaram ao largo – do pensamento do poeta francês, determinante para a poesia moderna.

Nesse sentido, caberia pensar a complementariedade entre o poema e a prosa, na obra de Cruz e Sousa, para além da recorrência temática, como sugeriu Bastide. Em uma primeira mirada, o poema em prosa sousiano já contém, em si, pela sua própria existência, praticamente inaudita – à exceção das *Canções sem metro* (1900), de Raul Pompeia, coligidas postumamente –, certo caráter disruptivo no contexto brasileiro. A incompreensão que mereceu *Missal* (1893), por exemplo, à época, é sintoma de uma linguagem ainda indistinta aos ouvidos locais; como afirma José Veríssimo (*apud* Mello, 2008, p. 20): *Missal* seria “um amontoado de palavras, tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo [...].” Em momento no qual a crítica ainda buscava na obra a “legibilidade de um certo ‘real’” (Cara, 1983, p. 10), que quase invariavelmente recaía sobre a questão nacional (Mello, 2008, p. 21), a experiência simbolista passa por coisa exótica ou mero modismo, obscurecendo possíveis vias de renovação – o que Salete de Almeida Cara (1983, p. 28) chama de “espaços de invenção”. Nesse sentido, há ao menos dois prejuízos para a consideração do simbolismo brasileiro no período: por um lado, reitera-se a dissonância e a não adesão aos critérios vigentes, criando uma impressão de inadequação à tradição que o precede, e mesmo à literatura que o sucede, como vimos; por outro, e mais importante, na virtual ausência dessa linguagem pela crítica, cabe à própria poesia rearticular-se enquanto discurso, “incluir uma dimensão ‘teórica’ na própria poesia” (Cara, 1983, p. 29), repensando seus códigos e, mesmo, seu discurso, seu lugar no mundo.

No poema em prosa de Cruz e Sousa, desse modo, afloram os elementos que caracterizam a busca por uma nova linguagem, a começar pela própria solução do novo gênero. Ainda, e mais importante, tratando de temas que não dizem respeito exclusivamente à própria prática artística – como vimos em “Intuições” –, há possíveis indicações de um projeto literário talvez não levado a cabo, mas pleno de sugestões importantes. Em “Emparedado”, por exemplo, certamente seu poema em prosa mais conhecido, o sujeito poético encena o motivo romântico (e moderno) do poeta maldito, assinalado ao apostolado da Arte, mas incomprendido, em revolta contra o meio que o cerca e restringe suas aspirações. No entanto, para além de uma aguda figuração da posição do negro na sociedade brasileira pós-escravocrata, motivo tido como exclusivo do poema, o texto abre caminhos para repensar o poeta e a poesia para além das estigmatizações circundantes, indicando uma insatisfação que se volta inclu-

sive ao que diz respeito à própria prática poética, restringida pelas convenções e pelo jargão rotinizado – hipótese já sugerida por Ronald Augusto (2012, p. 166). Trata-se, a nosso ver, de uma espécie de revolta contra o sentido, que *empareda* o poeta e sua expressão pelo já dado, já conhecido, demandando, em potência, uma libertação:

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, truncar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com labéus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia (Cruz e Sousa, 1995, p. 670).

O *emparedamento* do poeta não surge, portanto, apenas no conhecido desfecho, no qual o eu poético negro é cercado pela incompreensão e pelos preconceitos; mais, trata-se de um enclausuramento que o cerca existencialmente e em sua expressão possível, restringida pelas convenções e pela recepção que nela não poderia encontrar o esperado. Na passagem, o poeta volta-se para uma segunda pessoa – a “humanidade”, referida em parágrafos anteriores (Cruz e Sousa, 1995, p. 670) – com o propósito de encenar o duplo isolamento: a incompreensão atinge não apenas a existência do indivíduo, mas duplica-se na recusa à sua expressão própria, singular, como atestam os verbos com a repetição do infinitivo, em chave cumulativa de negação. A “blasfêmia” e a “impotência”, ressaltadas pela assonânciam da tônica, são as respostas possíveis às “violências da intensidade” da sua obra: a figuração do esteticismo sousiano, aqui, se imiscui a elementos confessionais que perpassarão toda a sua obra, sustentando um projeto poético sem par no Brasil do período. Se considerarmos, ainda, os *Últimos sonetos* (1905) – póstumo, assim como as *Evocações* – é possível encontrar enquanto temática recorrente, em quase toda a coletânea, a expressão da ânsia do eu poético pela transcendência, algo como reconfigurações da temática de “Emparedado”, em variadas nuances. É possível, nesse sentido, encontrar casos nos quais a negação da materialidade, do carnal, do aspecto chão, não deixa de sugerir dimensões outras, que podem ser remontadas à prática poética propriamente dita:

Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,  
Soluçando nas trevas, entre as grades  
Do calabouço olhando imensidades,  
Mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza  
Quando a alma entre grilhões as liberdades  
Sonha e, sonhando, as imortalidades  
Rasga no etéreo espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas  
Nas prisões colossais e abandonadas,  
Da Dor no calabouço atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,  
Que chaveiro do Céu possui as chaves  
Para abrir-vos as portas do Mistério?! (Cruz e Sousa, 1995, p. 188)

Construído, à primeira mirada, com base na dicotomia de fundo místico entre corpo e alma, transcendência e imanência, “Cárcere das almas” parece se referir, não menos, às condições possíveis do fazer artístico, impedido de atingir o indizível e dar vazão à expressão pura, absoluta. O poema apresenta dois âmbitos, ambos figurados: o do calabouço, imagem da imanência, da dor, do ambiente soturno no qual estão aprisionadas as almas; e o espaço da amplidão, da transcendência, presente no quarto verso como um âmbito vedado: a sequência dos quatro substantivos e suas aliterações em *r* e *t* parece compor como que os espaços vazios das grades, por meio das quais é possível apenas vislumbrar a superação da condição aprisionada. Através desse jogo dicotômico, no qual a figuração dos dois espaços dá margem ao contato com outros campos semânticos – sombra e luz; finitude e imortalidade; prisão e libertação –, é notável certa ancoragem, como o próprio tema registrado no título não deixaria mentir, no espaço terreno: o eu poético constrói a imagem do aprisionamento anímico como se referisse à sua própria condição – “toda alma” –, e projetasse na perspectiva de seu objeto a sua própria. O impulso à transcendência, porém, é barrado de início, restando ao eu poético uma espécie de fusão de dúvida e apelo: a libertação por um “chaveiro do Céu”, que poderia abrir as “portas do Mistério”. Nesse sentido, o encarceramento, no poema, é certo, sugere o motivo da redenção da alma, por meio da qual o cárcere corporal seria abandonado em nome de uma nova vida liberta das limitações anteriores, em vias da comunhão com o Absoluto.

A leitura, digamos, espiritual, de “Cárcere das almas” é, porém, apenas parte da solução, a nosso ver. Na obra de Cruz e Sousa, especialmente nesses *Últimos sonetos*, a aspiração à transcendência e o desejado abandono da matéria não deixam de sugerir a própria libertação expressional, restringida pelas condições da matéria: o “soluço” (sonetos “Conciliação” e “Na luz”, entre outros); o “suspiro” (“Vida obscura”); o “murmúrio” (“De alma em alma”); o “gemido” (“Crê!” e “O Assinalado”) o “emudecer” (“Imortal atitude” e “Mudez perversa”); enfim, o “silêncio” (“Exortação”). Tais vocábulos, exemplos entre muitos, sugerem que a própria condição, digamos, existencial do eu poético se correlaciona à possibilidade de expressão, reduzida a lamento, baixos ruídos ou, mesmo, à própria negação da expressão enquanto tema poético e alegoria de sua possibilidade. Em “Cárcere das almas”, o primeiro verso do primeiro terceto sugere algo como uma condição de fechamento total do eu poético – almas “presas, mudas e fechadas” –, isto é, a privação de sua liberdade, a impossibilidade expressional e uma espécie de forçado recolhimento em si. Tal condição de privação, de falta, parece indicar certa inquietação não meramente relativa a alguma adesão à religiosidade, ainda que essa possibilidade também se coloque: há, em estado seminal, na obra de Cruz e Sousa, uma constante reflexão sobre as possibilidades da expressão poética, na qual a criação pode se confinar, por vezes, com o próprio silêncio. Insatisfeita com as convenções, restaria a sua poesia procurar novas possibilidades, em busca de uma expressão absoluta, tal como ocorreria em outros poetas da mesma estirpe, em outros contextos: outra não foi a inquietação de Mallarmé, por exemplo. Em Cruz e Sousa, como sabemos, tais reflexões ficam a meio caminho da realização efetiva, especialmente no que se refere à transgressão das formas fixas: sabe-se que Cruz e Sousa ainda fora muito atento às convenções poéticas, embora elas não pareçam satisfazer suas necessidades artísticas – motivo pelo qual, pode-se aventar, grande parte de sua obra compõe-se de poemas em prosa, gênero mais maleável e possivelmente mais apto a manifestar a dinâmica da expressão poética em momento de gênese. De certo modo, para falar novamente com Marcos Siscar (2010), a poesia de Cruz e Sousa pode representar, no contexto

brasileiro, um desses momentos de *crise* na poesia ocidental: *crítica*, reflexão sobre suas potencialidades e busca de um novo espaço expressional, o que manifestaria um indício de ruptura, pouco flagrado pela crítica, frente à tradição e à poesia dominante do momento. Uma etapa de constituição da poesia moderna no Brasil, portanto.

## Cruz e Sousa e a tradição

Se nos acostumamos, ao longo do século XX, a mirar a história das formas poéticas como uma história de rupturas, especialmente a partir da experiência das vanguardas – com elas, sua manifestação local –, talvez o significado da poesia de Cruz e Sousa, no que tange a sua relação com a tradição, fique prejudicado. No entanto, uma mirada mais detida pode trazer indícios não exatamente – ou apenas – de repercussão em poetas posteriores, mas de retomada de processos, temas e inquietações já presentes em sua poesia, que talvez possam compor fios de ligação com a produção que o sucedeu. Desse modo, se a história de consagração do modernismo aderiu à concepção da oposição das vanguardas locais ao passadismo literário – identificado, especialmente, com os “mestres do passado” parnasiano –, não deixa de ser possível encontrar processos análogos no que tange à temática e à linguagem – e, em última instância, à forma – que se manifestam já na poesia simbolista de entre séculos. Andrade Muricy, no seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, sugere uma espécie de continuidade subterrânea do simbolismo na poesia que lhe sucedeu, “enucleado” que estaria sob o “vasto campo de irradiação de prestígio do Parnasianismo” (Muricy, 1987, p. 26). Assim, haveria, para além de eventuais rupturas técnicas existentes nestes poetas – como o verso heterometrífico de Guerra Duval e Mário Pederneiras, por exemplo –, uma renovação da expressão que possui particularidades recorrentes entre seus continuadores e que mesmo reapareceriam em poetas estreantes posteriormente à adoção de uma linguagem mais atenta às propostas das vanguardas de início de século. Sobre Cruz e Sousa e seu papel no momento, afirma Muricy (1987, p. 23, grifo próprio):

Foi com a mutação do clima espiritual, emocional e, consequentemente, das suas repercussões expressionais que a ‘explosão’ Cruz e Sousa provocou o interesse e o entusiasmo dos moços, de tantos e tantos moços, dos quais mais de uma centena está incluída neste *Panorama*, e não pelas chaves de ouro que continuou a usar, mas a que um fermento poderoso de essencialidade demudou profundamente, senão a fisionomia formal, a eficácia da sugestibilidade.

A “sugestibilidade” da poesia sousiana, nesse sentido, permaneceria como verdadeira contribuição para a poesia do momento e posterior. Prova disso são os inúmeros poemas, coligidos por Muricy, de poetas que fazem menção à figura e poesia de Cruz e Sousa, além de verdadeiras constantes temáticas – especialmente, mas não exclusivamente, a vertente mística, transcendentalizante, traço decisivo do poeta, consolidado, em especial, nos *Últimos sonetos*. A coletânea de Muricy, ainda, tem outras duas contribuições essenciais, que nos auxiliam a considerar os aspectos de ruptura passíveis de atribuição ao simbolismo brasileiro: primeiramente, o intenso impacto da corrente no país, a despeito de ter merecido menor interesse e evidência no campo literário que o parnasianismo dominante, o que é evidente pelo grande

número de poetas (mais de uma centena coligidos) que nela produziram ou que com ela possuem pontos de contato – algo que Muricy estende a poetas atuantes ainda em meados do século, como atesta a presença de Cecília Meireles, por exemplo, com texto datado de 1963, ano anterior a seu falecimento (“O gosto da beleza em meu lábio descansa”, de *Solombra*). Esse aspecto põe em suspenso, aliás, a ideia de que o simbolismo brasileiro teria sido marginal ou de ressonância “quase nula” (Brito, 1971), avaliação ainda presente posteriormente à publicação da primeira edição do *Panorama*, em 1952. Ainda, evidenciou, em seus melhores momentos, qual o da poesia sousiana, certa concepção de forma – em sentido forte, lato, para além da técnica do verso – que suplantava o sestro confessional do lirismo romântico ou a expectativa nacionalista da crítica – que entrara modernismo adentro, como se sabe: a “possibilidade do condicionamento adequado para a concepção chegar à sua realização como signo válido e autônomo em relação ao seu criador” (Muricy, 1987, p. 53). Trata-se, portanto, como afirma João Alexandre Barbosa (1987, p. XIX) em prefácio ao *Panorama*, de entender o simbolismo como momento não apenas de uma transição “cronológica, mas estrutural” na poesia brasileira. Um momento – ou momentos, se considerarmos as ramificações elencadas por Muricy – particular da instauração da moderna poesia brasileira.

Por sua centralidade no simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa torna-se o exemplo mais evidente de uma linguagem que se espraiia por autores do próprio movimento, com afinidades flagrantes com a linguagem de mais tardios poetas. Se está relativamente assente, já a partir da coletânea de Andrade Muricy, a percepção de ecos da poesia sousiana em autores como Augusto dos Anjos, além de outros estreantes entre a segunda e a terceira décadas do século XX – a exemplo de Gilka Machado, Tasso da Silveira e Cecília Meireles, dentre outros colaboradores da revista *Festa* –<sup>4</sup> ainda não se percebe claramente na crítica e na historiografia literária brasileira seu lugar como um poeta inquieto com a linguagem, que contenha, em si, elementos germinais de transformações tornadas posteriormente mais evidentes. Nesse sentido, na linguagem grandiloquente de grande parte da obra de Cruz e Sousa, mais afeita à busca da palavra poética condizente às temáticas místicas e transcendentais que marcaram profundamente sua trajetória, é pouco presente algo da poesia simbolista mais próxima à eclosão do modernismo: sua dimensão prosaica e a presença do cotidiano. Sem desprezar a potencialidade disruptiva do derramamento vocabular e as idiossincrasias da complexa dimensão sintática de vários de seus poemas em prosa, que pareceriam apontar para o verso livre, longo, sem chegar a este instrumento, neles há indícios de um poeta atento às possibilidades expressionais modernas, em especial a atenção ao impacto sugestivo da cidade e a fundação de novas temáticas antes praticamente alijadas da lírica brasileira. Seria demais apontar, na obra de Cruz e Sousa, traços da linhagem simbolista “irônico-coloquial” – em oposição à “sério-estética” –, segundo o esquema de Edmund Wilson (2004); aquela, mais facilmente perceptível em momentos de poetas mais tardios, como o citado Kilkerry, tal como lido por Augusto de Campos. No entanto, há pequenas aberturas para a incorporação da experiência moderna não apenas como temática, mas como linguagem de um tempo novo. Aqui, é notável, por exemplo, sua leitura particular da poética de Baudelaire, embora dele distante pela profusão imagística e pela dimensão mais ampla – com o risco de perda de unidade – de seus poemas em prosa. Porém, como ficaria mais evidente a partir da poesia de

<sup>4</sup> Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 176) ainda considera algumas imagens da poesia sousiana como antecipadoras de outras tantas de nossa lírica moderna, citando, por exemplo, Murilo Mendes.

Augusto dos Anjos, tal como estudado por Ferreira Gullar (2016), a incorporação do vocábulo chão, prosaico, do registro baixo, pode ocorrer a par do uso da palavra poética, incorporando à poesia uma dualidade entre os dois registros que seria, talvez, apenas mais bem resolvida – ou, melhor, diferentemente resolvida – a partir da poesia dos chamados “penumbristas”. Talvez o melhor exemplo desta dimensão da poesia sousiana esteja no poema em prosa “Umbra”, de *Missal* (1893), interessante texto no qual a cidade comparece enquanto elemento evocador da consideração sobre a presença insidiosa da morte na vida do indivíduo. Entre o curto período que inicia o poema – “Volto da rua” – e a lembrança deflagrada de sua finitude, ao fecho do texto – “pensa-se fatalmente na morte” – há a descrição do cenário, significativa para a construção do impacto no sujeito poético:

À turva luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, veem-se fundas e extensas valas cavadas de fresco, onde alguns homens ásperos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam colocando largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade (Cruz e Sousa, 1995, p. 495).

Jefferson Mello (2014), em sua leitura deste poema, argumenta sobre o caráter de duplo inacabamento: da forma poética em processo, bem como das reformas urbanas modernizantes do Rio de Janeiro do período. Assim, o texto apontaria para o influxo criativo em sua dimensão de incompletude, uma imagem desdobrada como o que restasse da poesia em sua composição – ou, talvez, uma espécie de súbita iluminação, não contemplada como passível de ser transposta para o acabamento da pretensa “forma pura”, tal qual imaginada pelos simbolistas. Por outro lado, o índice prosaico, cotidiano – lampiões de petróleo, encanamento de águas –, remonta à reflexão da incorporação da experiência moderna à poesia, para a qual, seguindo o exemplo de Baudelaire, haveria algo de recôndito, mesmo transcendental, nas coisas banais, disparador da angústia que incide sobre o sujeito poético. Tal procedimento, incorporado à poesia sousiana, não é isolado de outras ocorrências, embora talvez secundárias da feição definitiva de sua poesia, à exceção especialmente de alguns poemas da coletânea póstuma *Faróis* (1900) – vide “Canção do bêbado”, “Litania dos pobres” e “Ébrios e cegos”, por exemplo, calcados no exemplo do mestre francês. No poema em prosa, se não comuns, são passíveis de serem encontrados com maior frequência ou, pelo menos, com maior desenvolvimento: veja-se, por exemplo, “A nódoa”, “Asco e dor” e “Balada de loucos”, todos de *Evocações*. Talvez seja possível dizer que Cruz e Sousa incorporou, o modificando, o exemplo de Baudelaire, ao dar expressão a angústias e idiossincrasias próprias de uma experiência periférica, à margem da modernidade parisiense, resposta possível não apenas enquanto temática, mas como forma de conceber a poesia em um mundo hostil. Tal compreensão da poética baudelairiana não foi moeda corrente no Brasil do período, e talvez Cruz e Sousa tenha sido o primeiro, em nossa tradição, a compreender sua dimensão transformadora, para além da temática propriamente dita e do uso vocabular inusual até então a um gênero elevado, como a poesia lírica.

Em *Do penumbrismo ao modernismo*, Norma Goldstein (1983) oferece um breve panorama desta poesia de “interiores”, como a chamou Flora Süsskind (1987, p. 118). O prosaico, o chão, a vida comum expressa em tom baixo – diferentemente da nota altissonante da poesia sousiana – são referidos, especialmente, à poesia francesa de fins do XIX e, a partir de depoi-

mento de Manuel Bandeira, ao poeta português António Nobre (Goldstein, 1983, p. 10). Além disso, Goldstein estabelece claramente um fio de ligação entre essa corrente da segunda década do século XX com suas possíveis continuidades modernistas; sobre o simbolismo brasileiro, pouco há, contudo, a despeito de dois dos poetas estudados constarem no *Panorama*, de Andrade Muricy: Mário Pederneiras e Manuel Bandeira. Há certa razão nisso, e talvez essa circunstância evidencie a razão de colocarmos a “evolução” das formas entre as aspas necessárias: a continuidade não é evidente e, certamente, tais poetas foram devedores das experiências da matriz francesa, assim como os modernistas brasileiros o seriam das vanguardas, cortando, em suas declarações, os fios de ligação possíveis com a experiência local pregressa – o caso da “ideologia paulista”, já citada, certamente também deu sua contribuição. Em *Simbolismo e penumbbrismo*, livro do também poeta Rodrigo Octavio Filho (1970), a tentativa de estabelecer um traço de ligação entre esses dois momentos – dir-se-ia o simbolismo e uma corrente nele gestada, por via geracional e contiguidade entre grupos de poetas, especialmente, mas não apenas, sediados no Rio de Janeiro – é mais bem esclarecida. Sobre Cruz e Sousa, avalia que sua poesia, de “[...] nefelibata, fluida, de palavras belas, sonoras e musicais, formando um conjunto de sons tênues e vagos, foi evoluindo, com objetividade, para uma construção mais nítida e compreensiva” (Octavio Filho, 1970, p. 33), citando, como exemplo, o poema “Assim seja”, de *Últimos sonetos*. De fato, apesar de maneira alguma abandonar o apanágio sugestivo de sua linguagem, há poemas que apresentam uma tonalidade mais baixa em sua obra, aliando às reflexões e projeções da transcendência – que perpassam todo o livro, praticamente – uma maior atenção com o cotidiano e os ambientes interiores, especialmente domésticos – algo já sugerido em seu poema em prosa, como verificamos. É o caso, por exemplo, do soneto “Ausência misteriosa”, publicado em *Faróis*:

Uma hora só que o teu perfil se afasta,  
Um instante sequer, um só minuto  
Desta casa que amo – vago luto  
Envolve logo esta morada casta.

Tua presença delicada basta  
Para tudo tornar claro e impoluto...  
Na tua ausência da Saudade escuto  
O pranto que me prende e que me arrasta.

Secretas e sutis melancolias  
Recuadas na Noite dos meus dias  
Vêm para mim, lentas, se aproximando.

E em toda casa, nos objetos, erra  
Um sentimento que não é da Terra  
E que eu mudo e sozinho vou sonhando... (Cruz e Sousa, 1995, p. 145)

Neste poema, já estamos próximos ao que Norma Goldstein (1983, p. 10) chama de “atenuação psicológica” dos poemas penumbritas: sentimentos de languidez ou esvaimento, a meia-luz e o meio-tom, por exemplo. Ainda, a correlação entre o interior doméstico e a dimensão subjetiva do sujeito poético, algo como um enclausuramento espelhado e autorreflexivo. Em “Ausência misteriosa”, o poema encontra-se como que enclausurado pela

evocação da condição solitária do eu lírico, no primeiro e último versos. A recorrente aliteração em *t* como que tece uma cadeia de relações que vai da ausência – da mulher amada, provavelmente – aos impactos emocionais do sujeito poético, dissolvidos na melancolia e na solidão incômoda. No último terceto, especialmente, há o dado significativo do poema: o eu poético projeta sobre a casa e os objetos um sentimento indefinível, mas de certo modo opressivo, reforçado pelas reticências finais, que sugerem uma espécie de continuidade do estado anímico construído. Estamos, aqui, um tanto distantes das inquietações metafísicas de sua poesia: se, por um lado, esse poema não deixa de sugerir certa afinidade com outros semelhantes, contemporâneos parnasianos – especialmente presentes no lirismo amoroso de Bilac –, não deixa de ser surpreendente a afinidade com a poesia que lhe sucede, em especial em poetas com pontos de contato com a chamada poesia penumbrita: Ribeiro Couto e Manuel Bandeira, sobretudo, que seguiriam suas obras modernismo adentro. Se não é possível falar de causalidade direta nestas transformações da poesia brasileira, não é difícil de notar que tais elementos apresentam temáticas, climas e processos formais e linguísticos que se tornariam, progressivamente, mais comuns, indicando a “transição estrutural” já evocada (Barbosa, 1987, p. XIX) da poesia moderna brasileira.

Certamente, as possíveis dimensões de ruptura do simbolismo brasileiro ainda carecem de maiores estudos. Para além de um acompanhamento da poesia moderna europeia, usual em nossos poetas – a francesa, especialmente, mas também a portuguesa –, é notável a ocorrência de alguns aspectos indicativos de mudanças que se processavam na linguagem poética naquele momento. Para evitarmos estabelecer arbitrariamente certa linha de continuidade que levaria fatalmente a aceitar a renovação modernista como corolário da superação do passadismo literário – algo, vimos, questionável –, é necessário considerar o simbolismo brasileiro como momento particular de manifestação e compreensão das potencialidades da poesia moderna no Brasil. Poeta maior da corrente, Cruz e Sousa não deixaria de contribuir para estas mudanças, ainda que tal dimensão de sua obra tenha passado ao largo de enorme parte dos estudos acerca do autor. Por ora, não pode deixar de interessar a reflexão acerca das potencialidades presentes em sua obra, a exemplo do que realiza Ronald Augusto em *Cruz e Sousa: Make It New*:

[Embora] Cruz e Souza não nos tenha legado ‘uma nova forma’, uma obra revolucionária no sentido em que as vanguardas históricas emprestavam a este termo, muitas das suas inquietações, muitos dos seus impasses e biografemas, revêm agora reinventados nas experimentações de linguagem de alguns escritores contemporâneos (Augusto, 2012, p. 172).

Ronald Augusto perfila, então, Cruz e Sousa como “um dos pais fundadores de uma vertente negra na literatura brasileira”, elencando estes autores – Cuti, Oliveira Silveira e Ricardo Aleixo – “[...] em torno da divisa poundiana *make it new*, que diz respeito ao renovar, à recriação da tradição, enfim, uma revisão de dados e formas com vistas a propor para o presente o passado novo de novo” (Augusto, 2012, p. 172-173). Seja para a historiografia, seja para a crítica e interpretação da poesia, tal postura – já vista em Augusto de Campos – tem a virtude de mirar generosamente para o passado literário não exatamente em busca da construção de uma dinâmica linear da constituição da poesia moderna no Brasil, mas ressaltando os aspectos vivos desta produção para o presente – o que, evidentemente, nos evidenciam

constantes que estão na própria tradição e nos auxiliam a estabelecer os pontos de ruptura e continuidade na dinâmica desta poesia. Em resumo, trata-se menos de estabelecer pontos de transição do que esclarecer os instantes decisivos e significativos de uma época e de um projeto literário, importantes para a série histórica.

## Referências

- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ARARIPE JÚNIOR. Movimento literário do ano de 1893. In: ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1963. p. 105-194. v. 3.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A noite de Cruz e Sousa. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 165-184.
- AUGUSTO, Ronald. Cruz e Sousa: *Make It New*. In: AUGUSTO, Ronald. *Decupagens assim*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2012. p. 165-176.
- BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. XV-XX.
- BASTIDE, Roger. A poesia afro-brasileira. In: BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3-110.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CAMPOS, Augusto de. O enigma Ernani Rosas. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 157-192.
- CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica*: o momento parnasiano-simbolista no Brasil. São Paulo: Ática, 1983.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Org. Andrade Murici e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DEALTRY, Giovanna; FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Guto. *Outros modernismos no Brasil: 1870-1930*. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista*: a Semana de 22 e a sua consagração. São Paulo: Todavia, 2022.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo* (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo: Ática, 1983.
- GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

MELLO, Jefferson Agostini. O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 14, p. 95-110, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/99458/97945/173235>. Acesso em: 11 out. 2023.

MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 2.

OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *Simbolismo e penumbroísmo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIRES, Antônio Donizeti. *Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. 465 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Araraquara, 2002.

PIRES, Antônio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. *Texto poético*, v. 3, n. 4, [n. p.], 2007. DOI: <http://doi.org/10.25094/rtp.2007n4a175>. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/175>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EdUSP, 1997.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

SISCAR, Marcos. A ‘poesia pura’ como paradigma da tradição. In: SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 137-158.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a ‘crise da poesia’ como topoi da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 3. ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

# O romance histórico de expressão alemã e a sua circulação no estrangeiro: os casos de Carl Franz van der Velde (1779-1824) e de Caroline Pichler (1769-1843)

*The German-language Historical Novel and its Circulation Abroad: The Cases of Carl Franz van der Velde (1779-1824) and Caroline Pichler (1769-1843)*

Larissa de Assumpção  
Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo | SP | BR  
FAPESP  
larissadeassumpcao@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2449-4458>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a difusão das obras de Caroline Pichler e de Carl Franz van der Velde dentro do cenário oitocentista de circulação de impressos. Ambos eram autores de romances históricos – gênero que ganhou destaque na primeira metade do século XIX, época em que transformações sociais levaram povos de várias regiões a revisitar seu passado histórico. A análise foi desenvolvida com base em críticas literárias publicadas em periódicos de língua alemã, francesa, inglesa e portuguesa, bem como em catálogos de bibliotecas e anúncios de livreiros. Foram abordados três pontos principais: o contexto de produção das obras de Pichler e de van der Velde; a sua recepção no território de língua alemã e a sua circulação no estrangeiro. Conclui-se que as obras desses dois autores tiveram ampla circulação e foram bem avaliadas pela crítica literária devido à atenção que suscitarão ao misturar fatos históricos e ficção.

**Palavras-chave:** romance histórico; Caroline Pichler; Carl Franz van der Velde; circulação; literatura alemã; século XIX.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the dissemination of the works of Caroline Pichler and Carl Franz van der Velde within the context of the circulation of novels in the 19th century. Both were authors of historical novels – a genre that gained prominence in the first half of the 19th century, a time when social transformations



drove people from various regions to revisit their history. The analysis was based on literary reviews published in German, French, English and Portuguese-language periodicals, and on library catalogs and booksellers' advertisements. Three main points were addressed: the production context of Pichler's and van der Velde's works; their reception in German-speaking territory and their international circulation. It is concluded that the works of these two authors circulated broadly and were well evaluated by literary critics due to the attention they generated by mixing historical facts and fiction.

**Keywords:** historical novel; Caroline Pichler; Carl Franz van der Velde; circulation; German literature; 19th century.

O valor dado a determinados livros e gêneros literários pode ser alterado de acordo com o contexto em que circularam e o local de sua recepção. Por esse motivo, dentro das pesquisas sobre a História do Livro e da Leitura, vários estudos têm sido desenvolvidos com o objetivo de compreender melhor os fatores envolvidos na circulação de uma obra<sup>1</sup> e de investigar os diferentes significados que os livros podem obter ao longo do tempo.<sup>2</sup>

Estudos recentes sobre a circulação de romances no século XIX mostraram a existência de um circuito transatlântico de difusão de impressos, que conectava leitores de partes distantes do mundo e permitia a leitura das mesmas obras em diferentes países e continentes.<sup>3</sup> Um gênero literário cujas avaliações variaram ao longo do tempo, espaço e configurações sociais é o romance. György Lukács (2009, p. 193) associa o espalhamento desse gênero às transformações sociais trazidas pelo desenvolvimento da burguesia. Para ele, o romance moderno teria sido parte de uma resposta social a mudanças, pois teria surgido a partir de uma “luta ideológica da burguesia contra o feudalismo” (Lukács, 2009, p. 213), ainda que mantivesse, em sua estrutura, algumas heranças das narrativas medievais.

Com a ampla difusão que esses textos tiveram,<sup>4</sup> novos subgêneros começaram a surgir e a circular, como é o caso do romance histórico. Embora narrativas com temas históricos existam desde a Idade Média, os primeiros romances contendo as características atualmente associadas a esse subgênero foram publicados no início do século XIX (Lukács, 2011). Essas narrativas, segundo Hugo Aust (1994, p. 4), teriam o objetivo de representar acontecimentos históricos de três maneiras diferentes: revivendo o passado, interpretando-o e sendo, elas mesmas, parte da História. Seu potencial de entreter e de instruir o mercado de massa contribuíram para a sua difusão no início do século XIX, em um momento em que o passado e o presente estavam em uma relação especial de tensão, que se refletiu não apenas na Literatura, mas também em outras artes, como a Arquitetura e a Pintura (Potthast, 2007, p. 7).

Lukács (2011) também associa o surgimento do romance histórico às revoluções vividas pelas nações europeias entre 1789 e 1814, que aceleraram as transformações sociais

<sup>1</sup> Cf. Abreu, 2016a; Chartier; Cavallo, 2003.

<sup>2</sup> Cf. Chartier, 1998.

<sup>3</sup> Cf. Abreu, 2016a; Abreu; Silva, 2016; Assumpção, 2021; Silva, 2014.

<sup>4</sup> Cf. Abreu, 2016a; Abreu, 2008.

e reforçaram o sentimento de que “existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo” (Lukács, 2011, p. 38). Assim, seu florescimento na primeira metade do século XIX pode ser entendido como uma reação às transformações sociais do período e como uma tentativa de retomar fatos ocorridos no passado de territórios que estavam vivendo um processo de formação de suas nacionalidades.<sup>5</sup> Esse movimento foi também observado no território de língua alemã, em que o romance histórico se tornou relevante dentro do mercado livreiro em expansão (Habitzel; Mühlberger, 1996, p. 91).

Esse contexto, associado ao gosto do público pelo gênero, permitiu que, nas décadas até meados do século XIX, fossem publicados pouco mais de mil romances históricos em língua alemã, o que representaria cerca da metade dos romances produzidos no período (Potthast, 2007, p. 29). O aumento da produção desse tipo de narrativa também pode ser atestado por meio da sua presença em estabelecimentos de leitura, como as bibliotecas de subscrição, em que leitores podiam entrar em contato com as obras literárias sem a necessidade de adquiri-las por conta própria. Em bibliotecas do território alemão, dois dos autores de maior destaque eram Carl Franz van der Velde e Caroline Pichler (Habitzel; Mühlberger, 1996, p. 97). O grande alcance de seus livros permitiu que circulassem no mercado transatlântico e chegassem a países como o Brasil. Entender melhor de que maneira e em quais locais eles estavam disponíveis é uma forma de trazer indícios sobre como se deu a circulação desse tipo de narrativa, que ganhou destaque em um momento de transformação histórica e social na Europa.

## A recepção das obras de Caroline Pichler e de Carl Franz van der Velde no território de língua alemã

Carl Franz van der Velde nasceu na cidade de Breslau em 1779, onde seu pai atuava como comissário de guerra e funcionário na Câmara de Selos. Quando jovem, frequentou o ginásio em sua cidade natal e, após a morte do pai, ocorrida na década de 1790, continuou sua formação em Direito na Universidade de Frankfurt (Oder), o que abriu portas para que trabalhasse em tribunais de outras cidades, como Winzig e Zobten.<sup>6</sup> Já no início do século XIX, começou a publicar alguns de seus primeiros romances e, em 1817, tornou-se colaborador do jornal *Dresdner Abend-Zeitung*, editado por Theodor Hell (pseudônimo de Karl Gottfried Theodor Winkler). Nesse periódico, que dedicava várias de suas rubricas a textos literários, van der Velde publicou mais de 15 romances históricos de forma seriada, posteriormente vendidos em formato de livro pela Arnoldischen Buchhandlung, que atuava na mesma localidade e também era responsável pela impressão do jornal.

A autora Caroline Pichler teve uma origem bem diferente. Nascida em Viena no ano de 1769, Pichler era filha de Franz Sales von Greiner, que tinha uma posição importante na corte. Por esse motivo, sua casa era ponto de encontro de intelectuais, literatos e artistas, o que permitiu que entrasse em contato com o universo cultural desde muito cedo (Jordan, 2001, p. 411).

<sup>5</sup> Sobre o processo de formação de identidades nacionais europeias, ver: Thiesse, 2001.

<sup>6</sup> Sobre a vida e a trajetória de trabalho de van der Velde, ver: Hippe, 1895.

Ainda aos 12 anos, publicou um de seus poemas, intitulado *Auf den Tod einer Gespielin*, no *Wiener Musen-Almanach* e, durante a infância, teve como mestres alguns poetas e intelectuais de destaque no período, como Josef Gall, Karl Mastalier, Lorenz Leopold Haschka e Wolfgang Amadeus Mozart (Schlossar, 1888, p. 106).

Na vida adulta, após seu casamento com o oficial do governo Andreas Pichler, seu círculo social tornou-se ainda mais amplo, o que fez com que passasse a comandar um dos salões literários mais importantes de Viena, frequentado por Ludwig van Beethoven, Madame de Staël, os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel e Otilie von Goethe (Robertson, 2007, p. 34). A partir de 1800, publicou vários livros de parábolas e diversos outros trabalhos teatrais e literários que, ao final da sua vida, somaram mais de 60 volumes. Grande parte deles é composta por romances históricos, nos quais ela utilizou majoritariamente como pano de fundo o passado da Áustria (Robertson, 2007, p. 34).

Ambos os autores obtiveram certo reconhecimento por parte da crítica e do público desde as suas primeiras publicações. Segundo Theodor Hell, a primeira narrativa publicada por van der Velde no *Dresdner Abend-Zeitung*, intitulada *Arel: eine Erzählung aus dem dreißig-jährigen Kriege*, já obteve sucesso: “a narrativa não havia enganado minhas expectativas, e também causou imediatamente [...] uma boa impressão geral. Para ele [van der Velde], o agradecimento do amigo, assim como o aplauso dos inúmeros leitores do jornal, foi muito gratificante e encorajador” (Hell, 1829, p. 372).<sup>7</sup> Van der Velde estava ciente do sucesso de sua narrativa e, em outubro de 1818, escreveu ao amigo: “meus contos no *Abend-Zeitung* tiveram um sucesso que eu nunca esperei” (Van der Velde, 1829, p. 379).<sup>8</sup>

Os contos e romances que ele publicou nos anos seguintes também foram bem recebidos pelo público, e logo seu nome ficou mais conhecido. Na década de 1820, muitos de seus livros foram mencionados em anúncios e textos críticos publicados em revistas literárias, como o *Leipziger Literaturzeitung*, que circulou entre 1800 e 1834, e o *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, publicado entre 1804 e 1841. Como exemplo, é possível destacar uma menção às suas obras completas feita em uma edição de 1820 do *Leipziger Literaturzeitung*, que é acompanhada por um longo texto crítico, no qual o autor afirma que van der Velde “sabe usar os detalhes emprestados da história e da descrição da terra da maneira mais hábil para caracterizar os países e os tempos, permitindo que se receba um quadro vívido de suas peculiaridades” (*Erzählungen. Leipziger Literaturzeitung*, 1820, p. 2078).<sup>9</sup>

Nesse e em outros textos críticos que abordam a obra do autor, é comum a menção ao fato de que as histórias trazidas por ele recuperavam não apenas fatos históricos do território de língua alemã, mas de diferentes lugares do mundo. Isso fica explícito já em alguns de seus títulos, como é o caso de *Die Eroberung von Mexico: ein historisch-romantisches Gemälde aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts* [A conquista do México: um quadro histórico-romântico do primeiro quarto do século XVI], cuja narrativa se passa na América do Norte, e *Die Gesandtschaftsreise nach China: eine Erzählung aus der letzten Hälfte des achtzehn-*

<sup>7</sup> No original: “die Erzählung hatte meine Erwartungen nicht getäuscht, und machte auch allgemein sogleich einen [...] erfreulichen Eindruck”. Todos os textos em língua estrangeira mencionados ao longo do texto foram traduzidos por mim.

<sup>8</sup> “Meine Erzählungen in der Abendzeitung haben einen Erfolg gehabt, wie ich ihn nie erwartet”.

<sup>9</sup> “Er weiss die aus der Geschichte und Erdbeschreibung entlehnten Einzelheiten auf das geschickteste zur Charakteristik der Länder und Zeiten zu benutzen, so dass man von ihren Eigenthümlichkeiten ein sprechendes Bild erhält”.

*ten Jahrhunderts* [A embaixada à China: uma história da última metade do século XVIII], cujo enredo é desenvolvido em solo chinês. Segundo Habitzel e Mühlberger (1996, p. 114-115), esse tipo de título longo e explicativo era algo positivo para os leitores, que conseguiam já deduzir aspectos presentes no enredo do romance.

Para compor suas narrativas, van der Velde fazia um esforço consciente para buscar fatos históricos sobre os diferentes países, baseando-se em livros e anotações que nem sempre estavam facilmente disponíveis nas cidades em que viveu e trabalhou – como Breslau, Zobten e Winzig. Ele relata suas dificuldades de pesquisa e de escrita em algumas missivas enviadas a Hell. Em carta datada de 26 de março de 1820, em que trata da finalização da escrita dos romances *Prinz Friedrich* e *Die Eroberung von Mexiko*, por exemplo, escreveu:

não tenho uma fonte adequada para usar, pois quero ser o mais historicamente preciso possível [...]. E esse é um benefício duplo, pois o histórico geralmente fornece material rico para a imaginação. Fiz mais uma tentativa, depois de revisar nossas bibliotecas de Breslau e de tê-las revisado em vão, para obter as anotações necessárias. [...] O fato de eu estar tão distante de todas as fontes literárias também é uma desvantagem desse lugar (Van der Velde, 1829, p. 391).<sup>10</sup>

A preocupação histórica com as narrativas era um aspecto frequentemente elogiado nas críticas publicadas em periódicos, que também valorizavam a habilidade que o autor tinha para descrever lugares distantes. Para alguns críticos, isso era um ponto que diferenciava van der Velde de outros autores, como Walter Scott. Em um texto publicado no *Leipziger Literaturzeitung* em 1827 para divulgar suas obras completas, é possível ler: “temos diante de nós toda uma série de escritos do homem que competiu com o grande e conhecido escocês [...] pelo prêmio de quem melhor soube como levar o *romântico* para o reino da *história*” (Romane. *Leipziger Literaturzeitung*, 1827, p. 1273-1276).<sup>11</sup> Na opinião do autor, van der Velde deveria ser o ganhador desse prêmio, pois

sua diversidade está à frente daquela de Walter Scott. Cada um de seus romances passa-se em uma época diferente, em um país diferente, e mesmo o juiz mais rigoroso deve admitir que a linguagem, as cores e os trajes são adequados ao país, à época e ao povo. Por outro lado, quão escasso parece ser Walter Scott, que só escolhe suas Highlands e a Inglaterra como cenário, com poucas exceções (Romane. *Leipziger Literaturzeitung*, 1827, p. 1273-1276).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> “Um weiter zu arbeiten, fehlt es mir an einer ordentlichen Quelle, da ich doch [...] möglichst historisch richtig sein möchte. Und das ist noch dazu doppelter Gewinn, da oft das Historische gerade rechten reichen Stoff der Phantasie bietet. Noch einen Versuch habe ich, nachdem ich vergebens unsere Breslauer Bibliotheken revidiert und revidieren lassen, gemacht, um mir die erforderlichen Notizen zu verschaffen. Das ich hier so entfernt von allen literarischen Hilfsquellen bin, ist auch eine Schattenseite dieses Nestes”.

<sup>11</sup> “Eine ganze Reihe von Schriften des Mannes liegt vor uns, der mit dem grossen schottischen *Bekannten* [...] um den Preis rang, wer am besten verstände, die *Romantik* ins Gebiet des *Historischen* hinüber zu spielen”.

<sup>12</sup> “Er hat vor W. Scott die *Mannichfältigkeit* voraus. Jeder seiner Romane spielt in einer andern Zeit, in einem andern Lande und auch der strengste Splitterrichter muss zugeben, dass Sprache, Colorit, Costüme, dem Lande, der Zeit, dem Volke angemessen sey. Wie dürftig erscheint dagegen W. Scott, der nur immer, geringe Ausnahmen abgerechnet, seine Hochlande und England zur Scene wählt”.

Os exemplos mencionados indicam que os livros de van der Velde foram entendidos, na primeira metade do século XIX, como parte do subgênero romance histórico e que foram avaliados de acordo com um conjunto de critérios específicos, tais como a descrição dos lugares, o bom uso dos fatos históricos dentro da narrativa, o estilo e a sua capacidade de entreter o leitor. Para alguns críticos dos periódicos de língua alemã, van der Velde, que também publicou seus romances no início do século XIX, participou do mesmo movimento de Walter Scott, que buscava retratar fatos passados em livros ficcionais que circularam em um momento em que os territórios europeus passavam por transformações, construíam ideias de nacionalidade e revisitavam seu passado.

Esses critérios de avaliação não foram utilizados somente em território de língua alemã. Em textos críticos publicados em jornais da Inglaterra, Portugal, Brasil e França no século XIX, elementos muito semelhantes são mobilizados: os críticos valorizavam narrativas instrutivas, que fossem escritas em um estilo claro e leve, que tivessem uma boa invenção, um final plausível e personagens que se expressavam de acordo com a sua situação e caráter.<sup>13</sup> Essa semelhança entre as avaliações é mais um indicativo da circulação de livros e de ideias no século XIX, que permitiu que leitores de países com um passado histórico diferente pudessem construir um mesmo repertório de leitura.

Caroline Pichler também fazia, em suas obras, um esforço para reconstruir fatos históricos ao mesmo tempo em que desenvolvia um enredo ficcional. Seus livros tratam de questões mais amplas do que as domésticas e trazem o objetivo de reforçar a consciência nacional austríaca por meio da literatura, trazendo, em algumas situações, também um ponto de vista cristão sobre o passado histórico.<sup>14</sup> Em *Agathokles* – um de seus romances de maior circulação –, por exemplo, ela teria almejado escrever uma resposta à visão cética sobre o início do cristianismo expressada Edward Gibbon em *Declínio e queda do Império Romano* (Pichler, 1844, p. 90; Robertson, 2007, p. 35). Em suas memórias, intituladas *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, a autora descreveu o planejamento inicial dessa narrativa – que foi publicada pela primeira vez em 1808 – e o momento em que entrou em contato com uma lenda que gostaria de incluir no livro, ocorrido durante uma viagem ao Monastério da cidade de Sankt Florian:

eu havia acabado de começar a trabalhar em meu *Agathokles*. No Monastério de Florian, fui informada de que o santo padroeiro do monastério [...], que é frequentemente retratado e venerado na Áustria, especialmente no campo – que esse santo era um centurião romano e sofreu o martírio aqui nas enchentes do Enns durante a perseguição do imperador Diocleciano. Gostei disso; meu plano para *Agathokles* ainda não havia sido totalmente elaborado. Eu poderia usar muito bem a lenda patriótica nele (Pichler, 1844, p. 88).<sup>15</sup>

A partir de trechos como esse, percebe-se certa preocupação por parte da autora com as fontes que utilizaria para elaborar sua narrativa – seu acesso ao monastério, nesse caso,

<sup>13</sup> Cf. Abreu, 2016b.

<sup>14</sup> Cf. (Robertson, 2007, p. 35).

<sup>15</sup> “Ich habe damals eben angefangen, an meinem Agathokles zu arbeiten. Im Stift Florian erzählte man mir, dass der Schutzpatron desselben, den man in Österreich besonders auf dem Lande vielfach abgebildet und verehrt findet – dass dieser Heilige ein Römischer Centurio gewesen, und hier bei der Verfolgung unter Kaiser Diocletian in den Fluthen der Enns den Martertod erlitten habe. Das gefiel mir, mein Plan zum Agathokles war noch nicht ganz ausgearbeitet. Ich konnte die vaterländische Legende recht wohl in denselben verwenden”.

facilitou o contato com uma lenda que abordaria no livro. Nesse ponto, seu esforço para unir história e ficção aproxima-se do de van der Velde, apesar de Pichler transmitir, em seus escritos, interesse especial por narrar fatos relacionados ao território de língua alemã e que retomavam o passado austríaco. Em suas memórias, ela também demonstra que conhecia a rejeição que alguns tinham em relação à mistura entre realidade e ficção nas narrativas,<sup>16</sup> como era o caso da pessoa que lhe transmitiu a lenda do santo e que “odiava toda mistura de Poesia e História como um amigo estrito da verdade” (Pichler, 1844, p. 90).<sup>17</sup> Isso não impediu a autora de desafiá-lo ao “utilizar o santo de seu mosteiro e a região circundante em um episódio de romance” (Pichler, 1844, p. 90).<sup>18</sup>

Ao longo dos anos, as obras de Pichler receberam sobretudo avaliações positivas. Em textos críticos publicados no *Leipziger Literaturzeitung*, seus romances foram avaliados de acordo com os mesmos critérios utilizados para discutir e divulgar as obras de van der Velde e de outros escritores do XIX, como a construção dos personagens, o estilo da escrita e a sua moralidade. A maior diferença entre a avaliação dos dois autores é a atribuição de características consideradas femininas à obra de Pichler. Em uma crítica ao seu romance *Leonore: ein Gemälde aus der großen Welt*, publicada em 1804, por exemplo, após dar destaque à sua capacidade de construir a narrativa e de prender a atenção dos leitores, o crítico afirma: “o assunto – a história do desenvolvimento de uma jovem inocente em meio aos costumes e intrigas do grande mundo – é interessante por si só e muito bem trabalhado aqui; é possível seguir seu curso com prazer e atenção”<sup>19</sup> (Romane. *Leipziger Literaturzeitung*, 1804, p. 1984). Porém, o crítico afirma que, mesmo que não soubesse de quem é a autoria do romance, seria possível supor que ela partiu de uma pena feminina devido à sua “fina visão dissecante do coração masculino e feminino em suas relações mútuas” (Romane. *Leipziger Literaturzeitung*, 1804, p. 1984).<sup>20</sup>

Em um outro texto, publicado em 1805 com o objetivo de discutir a obra *Eduard und Malvina*, elementos semelhantes são mencionados. O crítico destacou a origem da narrativa, que é uma continuação da peça *Edoardo Stuart in Scozia*, de August von Kotzebue, e mencionou o sucesso da autora, “já famosa pelas suas produções poéticas anteriores”. Ele elogiou, ainda, as “várias situações tão belamente inventadas e realizadas”, que faziam com que fosse impossível largar o livro “sem congratular a Alemanha por uma escritora que, [...] quanto menos se permite qualquer transgressão do encantador território atribuído às mulheres e uma vã e imitativa busca de regiões estrangeiras, mais certamente cativa todos os corações sensíveis” (Schöne Künste. *Leipziger Literaturzeitung*, 1805, p. 2089-2090).<sup>21</sup>

<sup>16</sup> A visão de que o romance histórico seria um gênero híbrido entre ciência e arte foi um dos pontos que colaborou para que ele fosse mal visto por parte da crítica do século XIX. Ver: Potthast, 2007, p. 30.

<sup>17</sup> “[Er hasste] alle Vermischung der Poesie und Geschichte als strenger Wahrheitsfreund”.

<sup>18</sup> “mit großem Vergnügen verfolgte ich nun den Vorlaß, ihm zum Trotze [...] [und] den Schutzheiligen seines Klosters und die Gegend umher als Episode in einem Roman zu verflechten”.

<sup>19</sup> “das Sujet, die Entwicklungsgeschichte eines unschuldigen, jungen Mädchens unter den Sitten und Intrigen der grossen Welt ist an sich interessant und hier sehr geschickt bearbeitet; man folgt ihrem Faden gern und aufmerksam”.

<sup>20</sup> “hätte sich zu diesem Romane auch nicht eine Verfasserin bekannt, man würde bey einiger Menschenkenntnis immer das Erzeugnis einer weiblichen Feder an tausend Zügen errathen haben, vorzüglich aber an dem feinen zergliedernden Blick in das männliche und weibliche Herz in ihren gegenseitigen Verhältnissen”.

<sup>21</sup> “mehrere Situationen sind so schön erfunden und ausgeführt, dass man unmöglich das Buch aus der Hand legen kann, ohne Deutschland zu einer Schriftstellerin Glück zu wünschen, die von Allem, [...] um so gewisser

Nota-se, a partir dos exemplos mencionados, que as obras de Pichler eram também avaliadas de acordo com o seu enredo, construção de personagens e uso de fatos históricos. No caso do último texto, o autor também creditou como algo positivo o fato de que ela não buscava regiões estrangeiras para construir seus romances. O fato de essa mesma característica ter sido destacada como algo positivo em relação às obras de van der Velde é um indício de que não havia uma única maneira de ler e avaliar romances históricos no século XIX. Afinal, muitos elementos levantados pelos críticos eram baseados em características próprias das obras que estavam avaliando ou até em aspectos específicos da vida de cada autor – no caso de Pichler, é comum que a avaliação leve em conta sua autoria feminina.

Com o passar dos anos, as obras de Pichler e de van der Velde alcançaram um sucesso de público relativamente grande, que possibilitou a impressão de novas edições e traduções e permitiu sua circulação fora do território de língua alemã.

## A circulação dos romances de van der Velde e de Pichler no território europeu

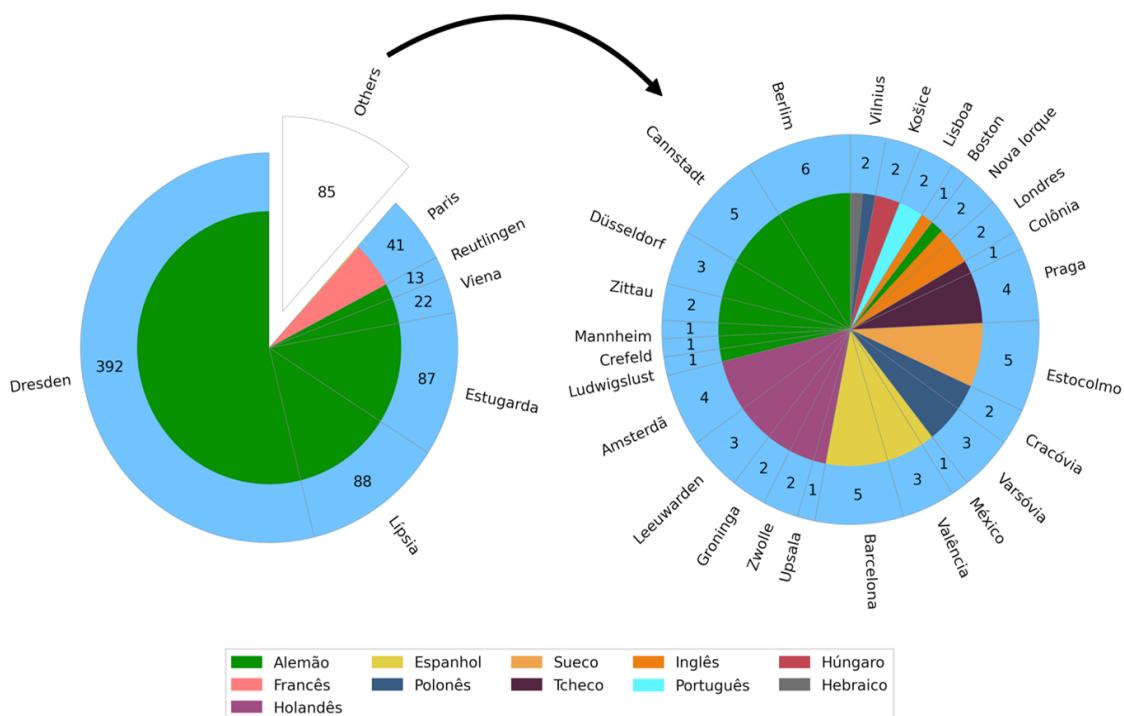
No início do século XIX, as obras de van der Velde e de Pichler ganharam diversas edições e traduções para outras línguas. Os vinte livros ficcionais que van der Velde publicou durante sua vida receberam mais de 700 edições.<sup>22</sup> A maior parte delas foi impressa entre 1820 e 1830, em língua alemã e na cidade de Dresden, como é possível observar a partir do gráfico abaixo:

---

jedes gefühlvolle Herz zauberisch an sich fesselt, je weniger sie sich irgend eine Überschreitung des dem Weibe angewiesenen reizenden Gebiets, und ein eitles, nachäffendes Streben nach fremden Regionen gestattet”.

<sup>22</sup> Os dados sobre as diferentes edições das obras de van der Velde e de Pichler recuperados a partir da pesquisa em catálogos de bibliotecas disponíveis na plataforma *Worldcat* (<https://search.worldcat.org/pt>) e em anúncios presentes em periódicos disponibilizados pela Hemeroteca Digital Brasileira (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>).

Figura 1: edições das obras de van der Velde segundo a língua e o local de publicação



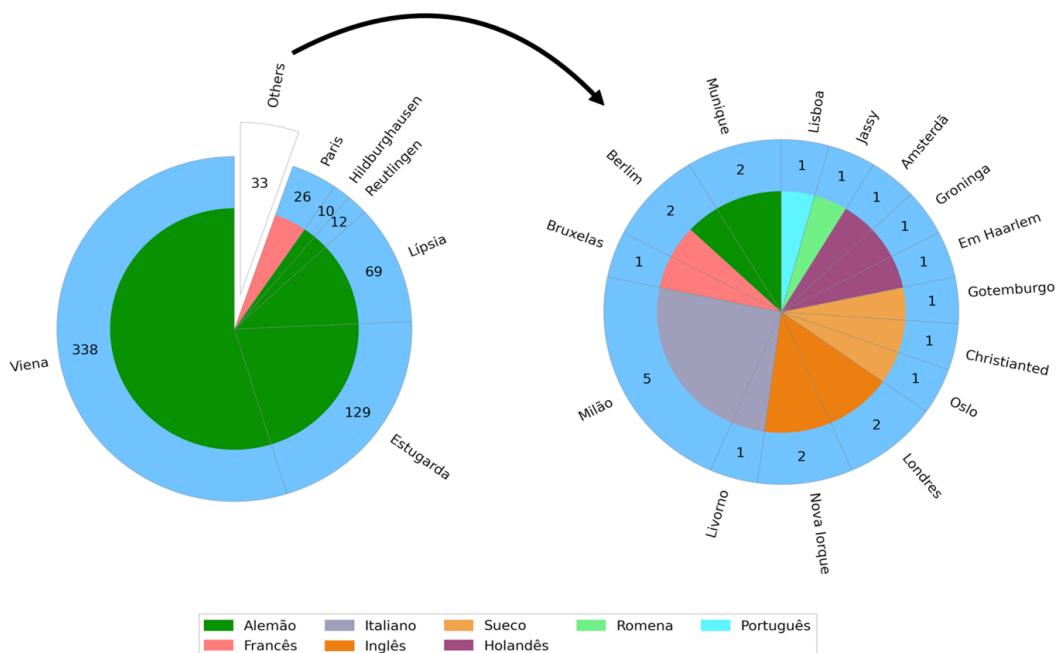
Fonte: autoria própria

Nota-se que seus romances foram traduzidos para muitas línguas, como o francês, o tcheco, o espanhol, o português e o polonês. Uma das primeiras obras a serem traduzidas foi *Prinz Friedrich*, que circulou em uma versão feita por Steenbergen van Goor, impressa na cidade de Leeuwarden já em 1823. Um ano depois, uma tradução de *Die Patrizier* (intitulada *De patriciërs: een verhaal uit het laatste derde gedeelte der zestiende eeuw*) veio à luz em Groningen. Nos anos seguintes, suas obras seriam traduzidas para outros idiomas, como o inglês e o francês.

Essas edições estrangeiras foram publicadas em sua maioria fora do território de língua alemã, o que coloca os livros de van der Velde dentro do movimento de circulação de impressos do século XIX. A grande diversidade de fatos históricos que o autor trouxe em suas narrativas não parece ter sido um problema para os leitores, que tiveram contato com elas a partir de diferentes regiões do mundo.

Os livros de Pichler também tiveram uma grande circulação. Suas obras receberam mais de 600 edições, cuja distribuição por cidade e por língua pode ser observada no gráfico abaixo:

Figura 2: edições das obras de Pichler segundo a língua e o local de publicação



Fonte: autoria própria

A maior parte das obras dessa autora foi publicada em alemão e em Viena – cidade em que foram primeiramente editadas. Dresden, que tem tanta relevância no gráfico referente aos livros de van der Velde, não aparece entre as cidades de edição da autora vienense, o que é um indício da relação entre a região de moradia dos autores e o acesso que tinham a determinados editores e tipografias. Grande parte de seus romances também foi reeditada em outras cidades de língua alemã, como Stuttgart e Leipzig, e circularam sobretudo em cidades europeias, como Paris, Londres, Milão e Lisboa. Suas obras foram traduzidas para um número menor de línguas em relação às de van der Velde, mas têm o diferencial de ter, entre elas, o romeno – língua para a qual o romance *Agatokles* foi vertido em 1843, com o título de *Agatocles seau Revașe scrise din Roma și din Grecia*. Elas receberam, ainda, traduções para o holandês, francês, sueco e português, o que permite supor que também atingiram leitores de diferentes países ainda no século XIX.

Com o aumento da circulação de seus livros, Pichler e van der Velde logo começaram a ser mencionados em críticas literárias publicadas em países estrangeiros. Esses textos normalmente utilizavam, para avaliá-los, os mesmos elementos presentes nos jornais de língua alemã (construção de personagens, estilo, boas descrições e bom uso de fatos históricos). Nos países estrangeiros, porém, aumentaram as comparações dos dois autores com Walter Scott, já bastante conhecido no período e utilizado como referência para esse tipo de obra (Vasconcelos, 2008). Como exemplo, é possível mencionar uma crítica ao livro *Die Patrizier*, publicada no periódico de língua inglesa *The Universal Review*, em 1824, na qual é possível ler:

*The Patricians* é de longe a melhor ficção em qualquer idioma que até agora foi entregue a partir do exemplo dos romances escoceses. Embora seja uma imitação, o assunto e a matéria são perfeitamente originais, e – o que é surpreendente em um romance alemão – os personagens pensam e agem como as criaturas da

vida real, em vez de serem meros fantoches dispostos a dar expressão às visões sentimentais ou metafísicas do autor” (Van der Velde. *The Patricians. The Universal Review*, 1824, p. 112).<sup>23</sup>

No texto, o romance de van der Velde é avaliado em comparação com o trabalho de Scott. Embora a análise de seu livro tenha como base os mesmos critérios mobilizados nas críticas literárias publicadas no *Leipziger Literaturzeitung*, há, nela, uma menção a uma suposta característica de romancistas alemães, que teriam o costume de descrever suas visões sentimentais por meio de seus personagens. Isso indica que a circulação de impressos que unia leitores de diferentes países não impedia que os livros fossem lidos de maneira diferente de acordo com a origem e a nacionalidade atribuída a seus autores.

Outra opinião positiva sobre as obras de van der Velde foi expressada em um artigo publicado no jornal francês *Le Figaro* em 1826, no qual é possível ler que “esse romancista alemão está sem dúvida longe de Walter Scott e Cooper, mas não lhe falta nem imaginação nem um certo talento no gênero descritivo (Van der Velde: romans historiques. *Le Figaro*, 1826, p. 2).<sup>24</sup>

Aspectos semelhantes foram destacados pela crítica estrangeira em relação à obra de Pichler. Em uma crítica publicada no *Journal des Débats*, em 1828, lê-se que a “sra. Caroline Pichler é a Walter Scott da Alemanha” (*Variétés. Journal des Débats*, 1828, p. 2).<sup>25</sup> As características positivas de sua escrita seriam a moralidade, que eleva a narrativa “acima de composições vulgares”, bem como o fato de ter transmitido ao gênero de escrita “que tanto honrou e enriqueceu” um objetivo sério, ainda que tivesse uma imaginação fecunda (*Variétés. Journal des Débats*, 1828, p. 3).<sup>26</sup> A crítica afirma, ainda, que a autora, como Scott, conseguiu fazer composições que retratavam os costumes de uma determinada época, revivendo seu espírito, o que poderia servir tanto como comentários quanto como suplementos para a história.<sup>27</sup> Sua habilidade era tão grande que permitiria que o leitor fosse transportado para o lugar da ação, em que os “terríveis guerreiros do Norte” vieram impor a liberdade de consciência em “uma Alemanha devastada” (*Variétés. Journal des Débats*, 1828, p. 3).<sup>28</sup>

Como ocorreu nas críticas escritas em língua alemã, o autor não deixa de mencionar sua condição feminina, que teria permitido que fosse atraída “por uma inclinação mais natural do que Sir Walter Scott da poesia para o romance” (*Variétés. Journal des Débats*, 1828, p. 3).<sup>29</sup>

<sup>23</sup> “The Patricians is by far the best fiction in any language, that has hitherto been delivered from the example of the Scotch Romances. Though an imitation as to manner, yet the subject and matter are perfectly original, and what is surprising in a German novel, the characters think and act like the creatures of real life, instead of being mere puppets set forth to give utterance to the sentimental or metaphysical visions of the author”.

<sup>24</sup> “Ce romancier allemand est sans doute bien loin de Walter Scott et Cooper, mais il ne manque ni d’imagination ni d’un certain talent dans le genre descriptif”.

<sup>25</sup> “Mme Caroline Pichler est le Walter Scott de l’Allemagne”.

<sup>26</sup> “La morale dont Mme Pichler a empreint ses ouvrages les élève au dessus des compositions vulgaires autant que son beau talent. Elle a donné au genre qu’elle a tant honoré et enrichi, une destination sérieuse: son esprit est grave en même temps que son imagination est féconde”.

<sup>27</sup> “Heureuse en s’approchant de l’épopée, que Walter Scott ne l’a été dernièrement en pénétrant dans l’histoire, Mme Pichler réussit surtout, ainsi que lui, dans ces compositions qui, retracant les mœurs d’une époque, en faisant revivre l’esprit et le costume, sont pour l’histoire à la fois d’attaches commentaires et des suppléments utiles”.

<sup>28</sup> “Le lecteur est naturellement transporté dans le palais de Waldstein; il vit avec ces terribles guerriers du Nord qui venaient imposer à l’Allemagne ravagée le droit d’examen et la liberté de conscience”.

<sup>29</sup> “Femme, elle étoit entraînée par une pente plus naturelle que sir Walter Scott de la poésie au roman”.

Isso teria acontecido pois “o romance é ao mesmo tempo, para este sexo, terno, apaixonado, inquieto, inventivo, um consolador, um bardo e, acima de tudo, um confidente” (*Variétés. Journal des Débats*, 1828, p. 3).<sup>30</sup>

Esses exemplos mostram que as obras de Pichler e de van der Velde tiveram ampla circulação e uma recepção positiva em outros países da Europa e que, nesses lugares, foram avaliadas segundo os mesmos critérios já mencionados nos periódicos de língua alemã: por serem lidos como romances históricos, os episódios escolhidos para construir o pano de fundo de seus livros parecem ser um ponto relevante para os críticos, assim como o estilo, os personagens, o encadeamento de eventos na narrativa e, no caso de Pichler, também a sua condição de escritora feminina. Os fatos históricos escolhidos parecem ter chamado a atenção no exterior por serem considerados instrutivos e interessantes para os leitores, que poderiam passar a conhecê-los com maior profundidade a partir da leitura.

## A circulação das obras de Pichler e de van der Velde no Brasil

A recepção positiva que receberam na Europa contribuiu para a circulação desses livros também do outro lado do Atlântico, em países como o Brasil, onde chegaram tanto em língua original quanto por meio de traduções. Pichler e van der Velde são, por exemplo, os romancistas com mais obras no catálogo da biblioteca que pertenceu à família imperial brasileira. Essa coleção de livros tem um acervo composto por mais de 24.000 volumes, que hoje estão aloca-das sobretudo na Fundação Biblioteca Nacional.<sup>31</sup>

Entre esses livros, 680 pertencem ao gênero prosa ficcional, e 23 deles são edições de obras de van der Velde – todas elas adquiridas na língua original alemã.<sup>32</sup> A coleção conta, ainda, com cinco edições dos romances históricos de Caroline Pichler – todos em alemão<sup>33</sup> –, uma tradução para o francês do romance *Frauenwürde* – intitulada *Coralie ou le danger de l'exaltation chez les femmes* – e uma edição de 16 volumes de suas obras completas, publicadas em Viena entre 1813 e 1816.

Entre a aristocracia, a circulação desses livros em língua original não era um problema. Afinal, a língua alemã era acessível à maior parte dos membros da família imperial, que a aprendiam desde a infância.<sup>34</sup> O imperador Pedro II, por exemplo, iniciou o aprendizado do alemão em 1839 junto ao professor Rochus Schüch (Assumpção, 2023), e muitos de seus exercícios de estudo podem ser observados a partir de seus cadernos da infância,<sup>35</sup> nos quais o jovem monarca mostra ter aprendido a língua a partir da prática da tradução de narrativas

<sup>30</sup> “Car le roman est à la fois, pour ce sexe, tendre, passionné, inquiet, inventif, un consolateur, un bard, un confident surtout”.

<sup>31</sup> Atualmente, a biblioteca imperial faz parte do acervo da Coleção Teresa Cristina da Fundação Biblioteca Nacional. Para mais informações sobre sua formação e uma análise mais detalhada de seu acervo, ver: Assumpção, 2023.

<sup>32</sup> Para uma listagem completa das obras, ver: Assumpção, 2023.

<sup>33</sup> São eles: *Leonore, ein Gemälde aus der gewöhnlichen Welt* (1813); *Die Grafen von Hohenberg* (1813); *Eduard und Malvina* (1813) e *Kleine Erzählungen* (1813 e 1816).

<sup>34</sup> Sobre a educação dos membros da casa imperial do Brasil, ver: Assumpção, 2023; Aguiar, 2020.

<sup>35</sup> Atualmente, esses cadernos fazem parte do Arquivo da Casa Imperial (ACI) do Museu Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro (Maço 42 – Documento 1065).

escritas por autores como Gotthold Ephraim Lessing, Gottlieb Meißner e Caroline Pichler. Em suas anotações, há, por exemplo, uma cópia das parábolas *Die Morgennebel* e *Die Herbstgegend*, de Pichler, que ele provavelmente fez a partir da edição das obras completas presente na biblioteca do palácio (Cadernos da Infância do Imperador. ACI, Maço 42 – Documento 1065).

O monarca também estudou a língua a partir de uma obra do professor C. F. Ermeler, intitulada *Leçons de Littérature Allemande* e composta com o objetivo de ajudar estudantes franceses a entrarem em contato com a língua alemã a partir de extratos de textos dos “principais clássicos alemães, de interesse geral”.<sup>36</sup> O livro, publicado originalmente em 1825, ganhou diversas edições e traduções ao longo do tempo e circulou também no Brasil (Assumpção, 2023, p. 236-238). Em 1839, foi anunciado no *Jornal do Commercio* pela livraria dos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, que buscavam atingir o público interessado em aprender alemão e que quisesse obter o domínio de “ler em original os thesouros litterarios, hoje dignamente appreiciados, daquelle lingua” (*Annuncios. Jornal do Commercio*, 1839, p. 4).

Na edição de 1829 desse livro, seu autor disponibilizou, entre os trechos selecionados, oito capítulos do romance *Die Gesandtschaftsreise nach China*, de van der Velde, que aparecem ao lado de recortes de obras de Christoph Martin Wieland, Gottlieb Conrad Pfeffel, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich de la Motte Fouqué e Johann Gottfried Herder. Isso é um indício – bem como os dados retirados dos cadernos de estudo de Pedro II – de que as obras ficcionais desse autor, assim como as de Pichler, foram utilizadas dentro do contexto educacional no Brasil, tanto entre a aristocracia quanto em meio a um público mais amplo, que poderia ter acesso a elas por meio da livraria dos Laemmert.

Havia também, no Brasil do período, outras formas de entrar em contato com as obras de Pichler e de van der Velde. Os já mencionados irmãos Laemmert, que nasceram no território de língua alemã e vieram para o Brasil no início do século XIX, eram donos de uma livraria por meio da qual, em 1840, anunciaram as obras completas de Pichler no *Jornal do Commercio*, vendidas em 60 volumes ao lado das obras de Goethe, Wieland e Schiller (*Annuncios. Jornal do Commercio*, 1840, p. 3). Em 1852, começaram também a publicar um jornal feminino intitulado *Novo Correio de Modas*, no qual divulgavam frequentemente informações sobre a literatura alemã.<sup>37</sup>

Na década de 1850, os irmãos publicaram, ao longo de cinco números do jornal, uma tradução do romance *Der Flibustier*, de van der Velde, intitulada *O Flibusteiro ou o pirata das Antilhas*. A justificativa utilizada foi a necessidade de tornar a literatura alemã mais conhecida no Brasil, pois ela ofereceria “uma escolha tão abundante de novelas apreciáveis” que eles julgaram necessário dar uma prova aos leitores do quanto queriam agradar-lhes, “publicando a tradução de um dos melhores romances cujo autor soube granjear na Alemanha uma reputação extraordinária por suas publicações beletrísticas, nas quais há os sentimentos mais nobres de um coração humano” (*Novo Correio de Modas*, 1852, p. 73). A referência à reputação de van der Velde indica que os irmãos Laemmert talvez tenham tido contato com a recepção crítica de seus livros na Europa ou em outros países da América, como os Estados Unidos e o México, onde já estavam circulando.<sup>38</sup> A disponibilização dessa narrativa em língua portu-

<sup>36</sup> “Une suite de morceaux extraits des principaux classiques allemands, d’un intérêt général”.

<sup>37</sup> Sobre a atuação dos Laemmert no Rio de Janeiro, ver: Donegá, 2013.

<sup>38</sup> Em 1833, vieram à luz, no México, as traduções de *Die Gesandtschaftsreise nach China* (com o título de *La embajada en China*) e de *Der Flibustier* (*El Pirata generoso: novela americana*). Em 1837, uma tradução de Arwed

guesa, com tradução feita diretamente do alemão por Henrique Andersen, possibilitou que o público brasileiro – especialmente o feminino – sem conhecimento da língua alemã tivesse a oportunidade de conhecer a obra do autor.

Os romances de van der Velde e Pichler receberam, ainda, outras traduções para o português. Em 1837, *A embaixada à China*, tradução de *Die Gesandtschaftsreise nach China*, foi publicada em Lisboa e, em 1847, veio à luz o livro *Theodoro*, tradução de *Prinz Friedrich* impressa na mesma cidade. Em 1844, foi publicada na capital portuguesa uma tradução do romance *Falkenberg*, de Pichler, intitulada *Falkenberg ou o tio*.

Essas traduções estavam disponíveis ao público leitor brasileiro de diferentes formas. Elas faziam parte, por exemplo, do catálogo de bibliotecas por subscrição, como a Biblioteca Fluminense, em que era possível encontrar *A embaixada à China* na edição portuguesa de 1837 e a tradução feita em 1844 de *Falkenberg* (*Catálogo de Livros da Biblioteca Fluminense*, 1866, p. 162). Nos catálogos do Gabinete Português de Leitura, estava disponibilizada tanto essa tradução de *A embaixada à China* quanto a de 1847 do romance *Theodoro* (*Catálogo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro*, 1858, p. 250 e 271).

Esses romances também poderiam ser adquiridos em livrarias brasileiras, que as anunciaram em periódicos. Esse é o caso da livraria de J. J. Barroso, que divulgou a venda de *A embaixada à China* no *Jornal do Commercio* em 1842 (Novellas. *Jornal do Commercio*, 1842, p. 3). A livraria de João Baptista Martin anunciou esse mesmo título no *Correio Mercantil da Bahia* em 1843 (Novellas Modernas que se achão à venda. *Correio Mercantil da Bahia*, 1843, p. 4), e a livraria Garnier incluiu, em 1854, o romance *Theodoro* em um anúncio divulgado no *Diário do Rio de Janeiro* (Novellas, romances, historietas. *Diário do Rio de Janeiro*, 1854, p. 3). *Falkenberg ou o tio*, de Pichler, também foi anunciado na *Folhinha de utilidade pública para o ano de 1849* (*Folhinha de Utilidade Pública*, 1849, p. 28).

## Considerações finais

O romance histórico de expressão alemã passou a ganhar relevância em um período em que, devido às mudanças sociais, as nações europeias tinham o interesse de rever seu passado histórico, suas lendas e seus mitos de formação. Isso não impediu, porém, que obras como as de van der Velde, que se passavam em partes diferentes do mundo – inclusive em outros continentes, como a Ásia e a América – encontrassem seu espaço no mercado editorial e obtivessem sucesso de público e de crítica, que permitiu que ganhassem centenas de edições e fossem traduzidas dezenas de vezes na primeira metade do século XIX. O mesmo ocorreu com as obras de Pichler, que versavam principalmente sobre fatos do passado austríaco, mas que suscitaram interesse fora do território de língua alemã e também encontraram seu espaço no mercado livreiro transatlântico.

Em todos os países pelos quais passavam, os livros desses dois autores foram lidos de maneira muito semelhante pelos críticos que publicavam seus textos em periódicos e que os avaliavam sobretudo em relação ao fato histórico escolhido para compor o enredo e à habili-

---

*Gyllensterna* (intitulada *Arwed Gyllensterna: a tale of the early part of the eighteenth century*) foi traduzida por Nathaniel Greene e publicada em Boston como parte do volume *Tales from the German*.

dade de construir a narrativa. No caso de Pichler, são comuns as menções à sua autoria feminina, responsável por uma suposta sensibilidade presente nos romances.

Os fatos mencionados, assim, indicam a relevância do romance histórico de expressão alemã no contexto de circulação de impressos no século XIX, que colaborou para o estabelecimento de laços entre leitores que viviam em países distantes e para a difusão de fatos relacionados ao passado histórico de diversas localidades do globo.

## Financiamento

O trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo n. 2023/07967-6.

## Referências

- ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora Unicamp, 2016a.
- ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional: reação aos romances na Europa e no Brasil. In: ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016b. p. 365-394.
- ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
- AGUIAR, Jaqueline Vieira de. *Cadernos de lições: a educação das princesas Isabel e Leopoldina nos Paços Imperiais (1850-1864)*. Orientadora: Maria Celi Chaves Vasconcelos. 2020. 348 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/16767>. Acesso em: 14 out. 2024.
- ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 69, p. 4, 25 e 26 março 1839. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_02&Pesq=Ermeler&pagfis=11103](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&Pesq=Ermeler&pagfis=11103). Acesso em: 20 fev. 2024.
- ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1840, p. 3. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_03&pasta=ano%20184&pesq=Pichler&pagfis=1247](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_03&pasta=ano%20184&pesq=Pichler&pagfis=1247). Acesso em: 20 fev. 2024.
- ASSUMPÇÃO, Larissa de; ABREU, Márcia. Nobres leitores: recepção de romances pela família imperial brasileira. *Nau Literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa*, v. 17, n. 2, p. 4-29, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.120503>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/120503>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- ASSUMPÇÃO, Larissa de. *O monarca leitor: a formação literária e as práticas de leitura do imperador Pedro II*. Orientador: Jefferson Cano. 2023. 406 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2023. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1268146>. Acesso em: 14 out. 2024.

ASSUMPÇÃO, Larissa de; ABREU, Márcia. Os romances da realeza: a presença de obras ficcionais na biblioteca da família imperial brasileira. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 2, p. 1-26, maio/ago. 2023. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1923>. Acesso em: 14 out. 2024.

ASSUMPÇÃO, Larissa de. Die Zirkulation und Rezeption der historischen Romane von Carl Franz van der Velde im 19. Jahrhundert. *Pandaemonium Germanicum*, v. 25, n. 47, p. 331-361, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-88372547331>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/199784>. Acesso em: 20 jul. 2024.

AUST, Hugo. *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994.

INFÂNCIA e adolescência de D. Pedro II: documentos interessantes publicados para comemorar o primeiro centenário do nascimento do grande brasileiro ocorrido em 2 de dezembro de 1825. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo. Arquivo da Casa Imperial (ACI), Maço 42 - Doc. 1057-C. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/593937>. Acesso em: 08 out. 2024.

CATÁLOGO do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Commercial de F. de O. Q. Regadas, 1858.

CATÁLOGO dos Livros Biblioteca Fluminense. Rio de Janeiro: Typographia Thevenet & C., 1866.

CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo (org.). *A History of Reading in the West: Studies in Print Culture and the History of the Book*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2003.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

DONEGÁ, Ana Laura. *Publicar ficção em meados do século XIX*: um estudo das revistas femininas editadas pelos irmãos Laemmert. Orientadora: Márcia Abreu. 2013. 350 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ERMELER, C. F. *Leçons de Littérature Allemande*: nouveau choix de morceaux en prose et en vers, extraits des meilleurs auteurs allemands à l'usage des écoles de France et des personnes qui étudient la langue allemand. Paris: Baudry, 1829.

Erzählungen. *Leipziger Literaturzeitung*, Leipzig, n. 260, p. 2077-2079, out. 1820. Disponível em: [https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal\\_jparticle\\_00409434?XSL.q=van%20der%20Velde](https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00409434?XSL.q=van%20der%20Velde). Acesso em: 22 fev. 2024.

FOLHINHA de Utilidade Pública para o anno de 1849. Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho de Freitas Guimarães e Cia, 1849.

HABITZEL, Kurt; MÜHLBERGER, Günter. Gewinner und Verlierer: der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815-1848/49). *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, v. 21, n. 1, p. 91-123, 1996. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iasl.1996.21.1.91/html>. Acesso em: 22 fev. 2024.

HELL, Theodor. Nachschrift. In: VAN DER VELDE, Carl Franz. *Sämmtliche Schriften*. Stuttgart: A. F. Macklot, 1829, v. 8. p. 368-374.

HIPPE, Max. Velde, Karl Franz van der. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1895. p. 563-565.

JORDAN, Stefan; PICHLER, Caroline. *Neue Deutsche Biographie*, v. 20, p. 411-412, 2001. Disponível em: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz95796.html#ndbcontent>. Acesso em: 22 fev. 2024.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade*: escritos estéticos 1932-1967. Tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

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

NOVELLAS. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, n. 288, p. 3, out. 1842. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_03&pasta=ano%20184&pesq=%22Embaixada%20a%20China%22&pagfis=3897](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_03&pasta=ano%20184&pesq=%22Embaixada%20a%20China%22&pagfis=3897). Acesso em: 24 fev. 2024.

NOVELLAS modernas que se achão à venda na livraria de João Baptista Martin. *Correio Mercantil: Jornal Político, Comercial e Litterario*, Bahia, n. 91, p. 4, abr. 1843. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&pesq=%22Embaixada%20a%20China%22&pagfis=4522>. Acesso em: 24 fev. 2024.

NOVELLAS, romances, historietas, dramas, etc. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 328, p. 3, dez. 1854. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170\\_01&pagfis=40684](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_01&pagfis=40684). Acesso em: 25 fev. 2024.

PICHLER, Caroline. *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*. Wien: A. Pichler's sel. Witwe, 1844. (Zweiter Band).

POTTHAST, Barbara. *Die Ganzheit der Geschichte*: Historische Romane im 19. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.

ROBERTSON, Ritchie. The Complexities of Caroline Pichler: Conflicting Role Models, Patriotic Commitment, and The Swedes in Prague (1827). *Women in German Yearbook*, v. 23, p. 34-48, 2007.

ROMANE. *Leipziger Literaturzeitung*, Leipzig, n. 124, p. 1984, set. 1804. Disponível em: [https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal\\_derivate\\_00242068/THULB\\_168283743\\_1804\\_LLZ\\_124\\_18040926\\_0008.tif?logicalDiv=jportal\\_jparticle\\_00402889&q=Pichler](https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00242068/THULB_168283743_1804_LLZ_124_18040926_0008.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00402889&q=Pichler). Acesso em: 22 fev. 2024.

ROMANE. *Leipziger Literaturzeitung*, Leipzig, n. 160, p. 1273-1276, jun. 1827. Disponível em: [https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal\\_jparticle\\_00397469?XSL.q=van%20oder%20Velde](https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00397469?XSL.q=van%20oder%20Velde). Acesso em: 23 fev. 2024.

SCHLOSSAR, Anton; Pichler, Caroline. *Allgemeine Deutsche Biographie*, v. 26, p. 106-108, 1888.

SCHÖNE KÜNSTE. *Leipziger Literaturzeitung*, Leipzig, n. 131, p. 2089-2090, out. 1805. Disponível em: [https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal\\_derivate\\_00242069/THULB\\_168283743\\_1805\\_LLZ\\_131\\_18051009\\_0001.tif?logicalDiv=jportal\\_jparticle\\_00414205](https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00242069/THULB_168283743_1805_LLZ_131_18051009_0001.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00414205). Acesso em: 23 fev. 2024.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. *Books and Periodicals in Brazil 1768-1930*. Londres: Routledge, 2014.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales: Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

VAN DER VELDE, Carl Franz. Briefe. In: VAN DER VELDE, Carl Franz. *Sämmtliche Schriften*. Stuttgart: A. F. Macklot, 1829. p. 375-421, v. 8.

VAN DER VELDE, Carl Franz. The Patricians. *The Universal Review, or Chronicle of the Literature of all Nations*. London/Edinburgh: Geo. B. Whittaker/Waugh & Innes, 1824.

VAN DER VELDE, Carl Franz. Romans historiques. *Le Figaro: Journal non Politique*, Paris, n. 205, p. 2, 16 ago. 1826. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k265265s/f2.image.r=Van%20der%20Velde?rk=21459;2>. Acesso em: 23 fev. 2024.

VAN DER VELDE, Carl Franz. O Flibusteiro ou o Pirata das Antilhas. *Novo Correio de Modas*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 73, 1852.

VARIETES. *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, Paris, p. 2-3, 8 fev. 1828. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4361252/f1.item.r=Pichler>. Acesso em: 23 fev. 2024.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Cruzando o Atlântico: Notas sobre a circulação de Walter Scott. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do Romance: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 135-157.

# Nas trincheiras da poesia moderna: contradições ideológicas das vanguardas

*In the Trenches of Modern Poetry: Ideological Contradictions  
of Avant-Gardes*

Renan Nuernberger

Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
renan.nuernberger@alumni.usp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-0494-5517>

**Resumo:** O artigo propõe uma reflexão acerca do desenvolvimento da poesia moderna em sua relação contraditória com o engajamento político. Enfatizando as especificidades das vanguardas europeias na década de 1910, cujos procedimentos radicais e inovadores colocariam em questão a autonomia da forma artística, o artigo contrasta um poema futurista, no qual Filippo Marinetti celebra a própria guerra como “obra de arte”, e um poema dadaísta, no qual Hugo Ball parece encenar, pela falta de sentido, o desastre produzido pela Primeira Guerra Mundial. Por fim, compondo um triângulo comparativo, o artigo analisa um poema de Mário de Andrade, publicado em *Há uma gota de sangue em cada poema*, demonstrando como o então imaturo escritor brasileiro esboça uma posição singular no campo das artes do início de século XX.

**Palavras-chave:** Filippo Marinetti; Hugo Ball; Mário de Andrade; poesia de vanguarda; Primeira Guerra Mundial.

**Abstract:** The article presents a reflection on the development of modern poetry in its contradictory relationship with the public arena of political commitment. Emphasizing the specificities of the European avant-garde in the 1910s, whose radical and innovative procedures would question the autonomy of the artistic form, the article contrasts a Futurist poem, in which Filippo Marinetti celebrates war itself as a “work of art”, and a Dadaist poem, in which Hugo Ball seems to express, through meaninglessness, the disaster produced by the First World War. Finally, composing a comparative triangle, the article analyzes a poem by Mário de



Andrade, from *Há uma gota de sangue em cada poema*, to show how the then immature Brazilian writer outlined a unique position in the field of the arts at the beginning of the 20th century.

**Keywords:** Filippo Marinetti; Hugo Ball; Mário de Andrade; avant-garde poetry; First World War.

O que você diz tem ressonância,  
o que silencia tem um eco  
de um jeito ou de outro político.

Wislawa Szymborska

As interpenetrações entre poesia lírica e engajamento político na modernidade não são nada estáveis.<sup>1</sup> Entre o tédio diante dos acontecimentos do mundo e o anseio de intervenção direta nesses mesmos acontecimentos, uma boa parte dos poetas modernos constituiu sua obra a partir de uma relação tensa com a arena pública da política: aqueles que, por um lado, pretendiam estreitar os laços entre os dois polos foram muitas vezes acusados de produzir uma linguagem simplista, doutrinária ou paternalista, cuja mensagem direta e transparente nada teria a ver com a difícil verdade da poesia; aqueles que, por outro lado, pretendiam sinceramente negar essa relação, elaborando uma linguagem hermética e/ou lacunar do alto da torre de marfim, acabariam à revelia por estabelecê-la em outro nível, formalizando um obscuro emblema da necessária recusa à vida, no momento, danificada.

Desde o final do século XVIII, a consciência cindida dos melhores artistas – estranho fruto da individualidade burguesa em plena ascensão – começou a engendrar uma forma até então inédita de criação na tradição europeia, a qual, grosso modo, se nutriu da energia libidinal das grandes transformações sociais (tendo a Revolução Francesa como ápice) para, logo em seguida, ver-se castrada pela imposição de uma igualdade meramente formal no novo regime, conduzida por uma razão instrumental em favor da economia de mercado como mediadora de todas as relações sociais.

As contradições políticas do Romantismo, enformadas de maneira radicalmente particular em cada sujeito, traziam, para um mesmo movimento, a nostalgia por uma suposta idade de ouro perdida e a utopia por um mundo emancipado ainda por vir, coadunando, nessas posições opostas, uma evidente revolta contra o presente. Do mais enlutado monarquista, cioso pela restauração do *ancien régime*, ao mais incendiário jacobino, empenhado em

<sup>1</sup> Este artigo é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado, realizada no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob supervisão do prof. dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

levar as premissas da revolução até as últimas consequências, o artista romântico<sup>2</sup> faria de sua insatisfação com o estado atual das coisas a força motriz de sua criação, mantendo (ainda que inconscientemente) o desejo de que sua obra participasse, de algum modo, do processo histórico em curso.

Por outro ângulo, não seria incorreto afirmar que essa revolta contra o presente é índice do mal-estar do poeta moderno (ou “sentimental”, no vocabulário de Schiller), para o qual a cisão entre eu e mundo – ou seja, a própria matéria de sua revolta – impõe a reflexão como única condição do fazer poético:

Este [o poeta moderno] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nesta reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, *o poeta sentimental sempre tem que lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte*. [...]. Surge, pois, a questão de saber se pretende deter-se mais na realidade ou mais no Ideal – se pretende apresentar aquela como um objeto de aversão ou esta como objeto de propensão (Schiller, 1991, p. 64, grifo próprio).

Independentemente da posição política individual dos escritores (incluindo aqui os declaradamente “isentos”), a aventura da poesia moderna se deu, em grande medida, por meio desse embate entre a frustração com a realidade, culminando tantas vezes em *spleen*, e a aspiração ao infinito, mantendo acesa a promessa de felicidade do Ideal. Não caberia aqui explorar os intrincados desdobramentos desse embate durante o século XIX, mas preciso destacar um curioso paradoxo: à medida que a luta política se radicalizava, aproximando-se, em seu horizonte de expectativas, da instauração de uma sociedade verdadeiramente igualitária, a poesia moderna assumia mais profundamente a autonomia de sua forma, afastando-se, portanto, da instrumentalização da linguagem em favor de uma função social bem definida.

Se, como salienta Peter Bürger, a autonomia da arte é uma “categoria da sociedade burguesa”<sup>3</sup> é instigante constatar que a exasperação agônica dessa autonomia se converteu, nos melhores poetas europeus da segunda metade do século XIX, numa negação da própria sociedade que a produziu. Entre o altivo esteticismo da *art pour l'art* e o deliberado rebaixamento da dicção irônico-coloquial, estes poetas forjaram, pela linguagem *sui generis* de suas respectivas obras, um ataque à “vida cotidiana do burguês ordenada segundo à racionalidade voltada para os fins” (Bürger, 2008, p. 106).<sup>4</sup> Mais do que isso, sem tomar as reivindicações ou

<sup>2</sup> Em *Revolta e melancolia*, Michael Löwy e Robert Sayre esboçam uma tipologia das “políticas do romantismo”, descrevendo minuciosamente diferentes posições assumidas por artistas e pensadores do movimento (desde “restitucionistas”, “conservadores” e “fascistas” até “resignados”, “reformadores” e “revolucionários”). Vale destacar, junto aos dois autores, que esse esquema deve ser adotado com cautela, tendo em vista as “transmutações, reviravoltas e negações tão características do romantismo”, as quais “se manifestam pelo deslocamento de um mesmo autor de uma posição para outra no interior de nossa gama tipológica” (Löwy; Sayre, 1995, p. 92-93).

<sup>3</sup> Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger mapeia o desenvolvimento dessa autonomia desde sua “pré-história” nas “belas-artes do Renascimento”, ressaltando que apenas “no século XVIII, com o desdoblamento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, no qual um novo conceito de arte autônoma é criado” (2008, p. 93).

<sup>4</sup> Para Bürger, no entanto, esse “momento de verdade” da autonomia da arte está intrinsecamente articulado a um “momento de inverdade” dessa mesma autonomia: “A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contradí-

as manifestações políticas das classes populares propriamente como tema, as poéticas mais consequentes do período foram capazes de travar um combate com as palavras, formalizando seus indissociáveis nexos com o processo social a partir das exigências de seu próprio meio.<sup>5</sup>

No início do século XX, as vanguardas pretenderam alterar substantivamente os termos dessas tensões constitutivas da poesia moderna, reposicionando a participação do poeta na esfera da luta política. Seguindo ainda a reflexão de Bürger, o empenho fundamental das vanguardas teria sido destruir a distância entre a “instituição arte” e a “práxis vital”, colocando em xeque a autonomia da arte na sociedade burguesa. Para isso, entretanto, era preciso mudar não apenas a forma artística, mas a própria vida em sociedade – e aqui a questão do engajamento do artista encontra uma nova configuração.

Enfatizando o aspecto não orgânico da arte de vanguarda, na qual os materiais mantêm certa independência entre si, Bürger afirma que “um novo tipo de arte engajada se torna possível”, uma vez que, com a superação “da velha dicotomia entre arte ‘pura’ e arte ‘política’”, “o motivo político pode ter também um efeito direto, sendo confrontado pelo espectador com sua própria realidade existencial” (2008, p. 178-179). Para Bürger, um bom uso desse efeito compareceria, de modo bastante consciente, em Bertolt Brecht:

Brecht é vanguardista na medida em que o tipo de obra de arte vanguardista, por liberar as partes do domínio do todo, possibilita um novo tipo de arte política. Depreende-se claramente das colocações de Brecht [entre os 1920 e 1930] que a obra vanguardista, ainda que necessariamente tenha de recuar frente ao objetivo dos movimentos de vanguarda – que é o de revolucionar a práxis vital –, preserva a intenção. [...]. No entanto, *resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital* (Bürger, 2008, p. 179-180, grifo próprio).

Por outro lado, considerando a origem militar do termo “vanguarda”, não se pode ignorar como essa nova configuração é atravessada, de ponta a ponta, pelo trauma da Primeira Guerra Mundial. Não quero insinuar, com isso, que todos os movimentos de vanguarda são resultado direto da guerra (cubismo, futurismo e expressionismo são anteriores, aliás), mas que participam do mesmo *zeitgeist*, no qual o avanço tecnológico, acelerado pelo expansionismo global das grandes potências europeias, deflagrou uma modalidade de combate sem dimensão épica – o que é possível constatar a partir da arguta observação de Walter Benjamin, já na década de 1930, sobre a impossibilidade de transmissão da experiência dos soldados após as batalhas da Primeira Guerra:

---

tório: ela projeta uma imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação” (2008, p. 107). Acredito que uma análise cuidadosa da autonomia no campo específico da poesia poderia demonstrar que esse alívio não comparece nas obras dos melhores autores europeus do século XIX – o que resta claro, por exemplo, em *As flores do mal*, de Baudelaire.

<sup>5</sup> Neste ponto, tenho em mente trabalhos como *The Emergence of Social Space*, importante estudo de Kristin Ross (2008) que estabelece, por exemplo, uma acurada associação entre a quebra da hierarquia do espaço social provocada pela Comuna de Paris, em sua radical pulverização da divisão social do trabalho, e os deslocamentos semânticos produzidos pela poesia de Rimbaud, cujo efeito de estranhamento deriva, em parte, do uso profanador de estilemas parnasianos.

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, mas mais pobres de experiência comunicável. (...). Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se mostrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1996, p. 198).

Desprezando frontalmente a pobreza de experiência imposta pela tecnologia bélica, o futurismo italiano antecipou-se à conflagração efetiva da guerra já iminente na Europa, propondo uma poética da violência como aceleradora das transformações sociais projetadas para o século XX. Ainda tensionado entre a realidade como limite, que deveria ser literalmente destruído pelo conflito armado, e o infinito como Ideal, que deveria ser finalmente alcançado pela velocidade das máquinas,<sup>6</sup> Filippo Marinetti inventaria uma poesia na qual as “palavras em liberdade” explodem a totalidade orgânica do texto, simulando a dinâmica da guerra pela ausência de pontuação, pelas quebras sintáticas, pelo excesso de onomatopeias e pela variação tipográfica, como fica evidente em “Bombardeio” [Bombardamento], poema declamado pelo autor em apresentações pela Europa e posteriormente publicado em *Zang Tung Tuuum* (1915, p. 181-182, tradução própria):

a cada 5 segundos canhões de cerco estripar o espaço com um acorde **tam-tuumb** motim de 500 ecos para mordê-lo estracalhá-lo espalhá-lo ao infinito

no centro desses **tam-tuumb**  
esmagados (largura 50 quilômetros quadrados)  
saltar explosivos cortes murros bateria tiro  
rápido Violência ferocidade regularidade este  
baixo grave escandir os estranhos loucos agita-  
díssimos agudos da batalha Fúria sufoco

ouvidos olhos  
narinas abertos atentos

força que alegria ver ouvir cheirar tudo  
tudo **taratata**tata de metralhadoras estralar  
a mil sob mordidas tapas **traak- traak**  
chicotada **pic-pac-pum-tumb** bizzzzarrice  
saltos 200 m. tiroteio

[...]

<sup>6</sup> Essa tensão comparece, por exemplo, no item 8 do manifesto “O futurismo”, de 1909: “Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente” (Marinetti, 1983, p. 92).

A mancha gráfica em bloco, ocupando quase completamente a página da edição original, faz com que, na maioria das linhas, as palavras se afastem uma das outras, culminando no isolamento dos termos que designam pedaços de corpos humanos: “ouvidos olhos narinas”. O bombardeio é encenado como uma intensa apresentação teatral, com “atores”, “papeis” e “cenários”, cuja trilha sonora é composta pelo barulho das armas destacados em negrito (“tam-tuuumb”, “taratatata”, “traak-traak”). Consagrado pelas chamas da batalha, dispostas graficamente pela repetição do termo “fogo”, o suposto espetáculo exige que aquelas entradas sensoriais da cabeça (“ouvidos olhos narinas”) permaneçam “abertas” e “atentas”. De outro ângulo, porém, tais palavras isoladas apontam para os corpos mutilados após os ataques, aspecto reforçado pela própria sintaxe truncada e pelos “pés gelados” no final do excerto.

Apesar da referência a um acontecimento histórico específico, o bombardeio de Adrianópolis, em março de 1913, durante a Primeira Guerra dos Balcãs,<sup>8</sup> não há no poema nenhum herói singular a ser celebrado, apenas o coletivo “motim”, em que 500 ecos se tornam indistintos entre si. Nesse sentido, um dos poucos nomes próprios mencionados no poema, Sciukri Pascià,<sup>9</sup> surge como uma figura em desespero, já quase derrotada, após ser

<sup>7</sup> No original: "ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare/ spazio con un accordo tam-tuumumb ammutinamento di 500 echi per azzannarlo/ sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito/ nel centro di quei tam-tuumumb/ spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati)/ balzare scoppi tagli pugni batterie tiro/ rapido Violenza ferocia regolarità questo/ basso grave scandere gli strani folli agita-/ tissimi acuti della battaglia Furia affanno/ orecchie occhi/ narici aperti attenti/ forza che gioia vedere udire fiutare tutto/ tutto taratatata delle mitragliatrici strillare a perdifiato sotto morsi schiaffffi traak-/ traak frustate pic-pac-pum-tumb bizz-/ zzarrie salti altezza 200 m. fucileria/ [...]/ vampe/ vampe/ vampe vampe/ vampe ribalta dei forti die-/ vampe/ vampe/ tro quel fumo Sciukri Pascià comunica te-/ lefonicamente con 27 forti in turco in te-/ desco allò Ibrahim Rudolf allò allò/ attori ruoli/ echi suggeritori/ scenari di fumo foreste/ applausi odore di fieno fango sterco non/ sento più i miei piedi gelati odore di sal-/ nitro odore di marcio Timmmpani [...]".

<sup>8</sup> Segundo Roberto Carnero e Giuseppe Iannaccone (2022, p. 92), Filippo Marinetti foi enviado pela revista francesa *Gil Blas* para cobrir a Primeira Guerra dos Balcãs, assistindo diretamente ao cerco da cidade de Adrianópolis (atual Edirne, localizada no noroeste da Turquia) empreendido pelo exército búlgaro.

<sup>9</sup> Ainda segundo Carnero e Iannaccone, o poema de Marinetti assinala que a comunicação telefônica do comandante do exército turco, Sciucri Pascià, com as fortalezas militares sob suas ordens só se tornou possível

surpreendida pelo bombardeio que resultaria efetivamente na rendição dos turcos. Por outro lado, considerando a presença ostensiva das armas, também é plausível supor que esses 500 ecos não são produzidos precisamente pelos soldados búlgaros, sendo, na verdade, o barulho dos “canhões de cerco”, cujo grande poder de fogo instaura a experiência do bombardeio. Assim, Marinetti parece pulverizar qualquer traço de humanismo de seu poema, destacando a “Violência” e a “Fúria” – duas das poucas palavras escritas em letra maiúscula – como valores absolutos, acima das consequências que trazem aos indivíduos.

Para uma melhor compreensão das vanguardas, o nefasto teor político de “Bombardeio” não pode ser ignorado. O caráter inaugural do poema, cujas inovações estilísticas seriam incorporadas por diversos poetas ao redor do globo, se constitui fundamentalmente como glorificação da guerra, “única higiene do mundo”,<sup>10</sup> reiterando assim aquela associação inicial entre militarismo e vanguarda. Tal associação se torna uma propaganda (enganosa) da guerra tecnológica, estetizada ela mesma como uma “obra de arte” autônoma, o que, por sua vez, camufla aquele esvaziamento de experiência comunicável sobre o qual refletiria, pouco depois, Walter Benjamin. Em outras palavras, em “Bombardeio”, a guerra tecnológica assume uma dimensão estética, na qual o poder de fogo das armas produz, em si e para si, uma hipotética nova forma de beleza, cujo resultado concreto é a completa aniquilação da frágil condição humana.

O poema de Marinetti, portanto, esboça uma plataforma política que se tornaria mais evidente na década de 1920, após sua adesão ao partido de Mussolini. Pouco importa que o fascismo italiano não tenha adotado o futurismo como estética oficial, preferindo antes simular um retorno grandiloquente à antiguidade latina em chave nacionalista: imiscuindo-se na “estetização da política”,<sup>11</sup> as horrendas ações dos camisas negras (incêndios, expurgos públicos e outros crimes contra a humanidade) realizaram muitas das proposições elencadas pelo futurismo desde 1909, dissolvendo, pelo avesso, a separação entre arte e vida – ou seja, não em favor de uma práxis vital politicamente emancipada, mas de uma perversa replicação da autonomia da arte, reduzindo a vida humana a mero componente secundário da “obra total” produzida pela violência bélica.

É preciso realçar, contudo, que essa glorificação da guerra cantada por Marinetti não comparece na maior parte da poesia europeia dos anos 1910, a qual, diante do desastre inominável da guerra, adota uma postura indiscutivelmente pacifista. Como afirma Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*:

A poesia mais memorável e característica da Primeira Guerra Mundial foi a produzida pelo impacto da guerra moderna sobre sensibilidades essencialmente civis. A moderna poesia de guerra tornou-se quase um sinônimo de poesia anti-

---

pelo trabalho de técnicos alemães como Ibrahim Rudolf.

<sup>10</sup> Como está no item 9 do manifesto “O futurismo”, de 1909: “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor das anarquias, as belas ideias que matam, e o menosprezo pela mulher” (Marinetti, 1983, p. 92).

<sup>11</sup> Retomo aqui outra reflexão de Benjamin, formulada em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: “*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita de *art pour l'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin, 1996, p. 196).

bética, desde a obra de Wilfred Owen, Siegfried Sasson e Isaac Rosenberg, August Stramm, Georg Trakl e Giuseppe Ungaretti, na Primeira Guerra Mundial, até a obra menos lograda dos combatentes na Segunda Guerra Mundial. No final de 1915, quando Rupert Brooke e Julian Grenfell (um soldado profissional) morreram, todos os civis, exceto alguns insensíveis ou obstinadamente românticos, estavam conscientes de que a afirmação tradicional da guerra em termos heróicos ou patrióticos não era mais um tema decente para a poesia (Hamburger, 2008, p. 208).

Mesmo entre os artistas de vanguarda, a visão militarista de Marinetti não era majoritária. Nesse sentido, é importante sinalizar que as inovações estilísticas encontradas em *Zang Tung Tuuum seriam*, pouco depois, radicalizadas pelos dadaístas em gestos claramente antibélicos, colocando um desafio à crítica literária interessada nas relações entre forma artística e matéria social.

Em linhas gerais, o dadaísmo surgiu em meados de 1916, como um acontecimento promovido por um desertor do exército alemão, Hugo Ball, com artistas de diversas nacionalidades, como Emmy Hennings, Hans Arp, Marcel Janko e Tristan Tzara, refugiados na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial. Reunido em Zurique, no teatro chamado Cabaret Voltaire, esse pequeno grupo criaria uma série de espetáculos e publicações provocativas, que confrontavam a razão instrumental da ordem burguesa – a qual, afinal, produziu a guerra.

Os ousados experimentos dadaístas carregavam, em sua maioria, um estranho senso de humor, indiciando, pela ausência de sentido e pela agressão ao público, o mal-estar na Europa devido ao conflito bélico. Veja-se, por exemplo, o poema “Karawane”, de Hugo Ball, performado pelo artista no Cabaret Voltaire, em 1916, e compilado, pouco depois, no *Dada Almanach* (1920, p. 53):

Figura 1

**KARAWANE**

jolifanto bambla ô falli bambla  
grossiga m'pfä habla horem  
**égiga goramen**  
higo bloiko russula huju  
hollaka hollala  
**anlogo bung**  
**blago bung**  
blago bung  
**bosso fataka**  
ü ü ü ü  
schampa wulla wussa ólobo  
**hej tatta górem**  
eschige zunbada  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
**tumba ba- umf**  
kusagauma  
ba - umf

Fonte: Ball, 1920.

Embora apresente eventualmente palavras discerníveis, começando pelo título (“caravana”, em alemão), a confusão idiomática do poema produz um ruidoso jogo sonoro, cujo

estranhamento é reforçado pela variação tipográfica na página. A inscrição de termos sem significado imediato é marcada pela reiteração de fonemas, adquirindo uma função onomatopéia (“tumba ba- umf”) – o que remete, de modo estritamente técnico, ao “Bombardeio” de Marinetti. Em “Karawane”, no entanto, não há exaltação do “acorde tam-tuuumb”, mas apenas o fluxo contínuo da anticanção que Hugo Ball, em suas performances, repetia à exaustão, o que certamente causava desconforto aos espectadores. Se, como em “Bombardeio”, é possível considerar esse jogo sonoro como reprodução estilizada dos barulhos ensurdecedores da guerra, tal procedimento em “Karawane” enforma outra inclinação política,<sup>12</sup> tornando-se um exasperado grito de repúdio emitido por Ball contra a Primeira Guerra Mundial.

Não que essa diferença ideológica substantiva entre o futurismo de Marinetti e o dadaísmo de Ball criasse um antagonismo inconciliável entre os próprios artistas em questão. Ao contrário, naqueles anos 1910, todos os vanguardistas colocavam-se no mesmo lado da trincheira, combatendo ferozmente os limites convencionais da “instituição arte”. Nesse sentido, não se pode ignorar o ambíguo impacto do futurismo em Ball, tal qual observa John Elderfield:

Em outubro de 1913, Ball visitou Dresden [...] e lá foi profundamente afetado por uma exposição de pinturas futuristas. Ele encontrou no futurismo uma aguçada representação do mundo moderno e mecanicista – uma representação que ele aplaudiu pela veracidade, mas abominou pelo conteúdo (1996, p. xviii, tradução própria).<sup>13</sup>

Da perspectiva de Hugo Ball, o “mundo moderno e mecanicista”, produzido pela racionalidade instrumental, levaria a Europa à destruição – e a celebração desse mundo, portanto, traria um “conteúdo” abominável ao futurismo. Todavia, isso não impediu que o mesmo Ball iniciasse, a partir de 1915, uma troca de cartas com Filippo Marinetti, explicitando seu entusiasmo com as possibilidades criativas trazidas pelas “palavras em liberdade”. Ainda que a renovação estética forjada por tais artistas se articulasse, posteriormente, a desdobramentos políticos bastante distintos, não se pode perder de vista que o poeta dadaísta projetava seu movimento como uma plataforma coletiva de todas as vanguardas, incluindo o futurismo em sua linhagem. Afinal, como escreve o próprio Ball em seu diário:

---

<sup>12</sup> Segundo John Elderfield, “quando Ball era dadaísta, todos os sistemas estabelecidos eram rejeitados como inadequados para lidar com o atual estado disruptivo da sociedade. ‘Nenhuma forma de arte, política ou engajamento pode conter o rompimento da represa...’ Inevitavelmente, no entanto, é de se perguntar se a rebelião cultural antiburguesa dos dadaístas tinha alguma conexão com as ideias politicamente revolucionárias da época e, especificamente, suponho, com o anarquismo, pois a frase de Bakunin ‘a paixão pela destruição é também uma paixão criativa’ parece algo de um tratado dadaísta” (1996, p. xxxvii, tradução própria). No original: “When Ball was a dadaist, all established systems were rejected as inadequate to deal with the currently disruptive state of society. ‘No form of art, politics, commitment, can contain the dam burst...’ Inevitably, however, one wonders whether the dadaists’ antibourgeois cultural rebellion had any connection with the politically revolutionary ideas of the time, and specifically, I suppose, with anarchism, for Bakunin’s ‘the passion for destruction is also a creative passion’ reads like something from a dada tract”.

<sup>13</sup> No original: “In October 1913, Ball visited Dresden [...] and was deeply affected by an exhibition of futurist paintings there. He found in futurism a heightened representation of the modern and mechanistic world – a representation he applauded for its truthfulness but abhorred for its content”.

[A revista] *Cabaret Voltaire* contém contribuições de Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki e Tzara.

Em trinta e duas páginas, é a primeira síntese das escolas modernas de arte e literatura. Os fundadores do expressionismo, do futurismo e do cubismo têm contribuições nela (Ball, 1996, p. 65, tradução própria).<sup>14</sup>

Propondo uma síntese das “escolas modernas” do início do século XX, *Cabaret Voltaire*, revista editada por Ball em 1916, realça os nexos entre o primeiro momento dadaísta e as outras vanguardas, delineando uma *antitradução*<sup>15</sup> instaurada pelos movimentos imediatamente anteriores: expressionismo, futurismo e cubismo. Na outra ponta, as divisões internas no dadaísmo, que ocorreriam mais fortemente com o fim da Primeira Guerra Mundial, se dão de modo um tanto caótico, sem corresponder a critérios que, para nós, pareceriam politicamente mais coerentes. Isso fica evidente com a saída de Hugo Ball do movimento, após a ruptura com Tristan Tzara, em maio de 1917:

“O MOVIMENTO DADA está lançado”, escreveu Tzara na data de julho de 1917 em sua versão da cronologia de Zurique. Isso pode parecer mera autopromoção – localizar o início do movimento dada após a saída de Huelsenbeck e Ball –, mas como a causa da saída deles foi justamente a oposição à ideia de um “movimento”, essa data não é inadequada. Além disso, essa data marcou a publicação do primeiro número do periódico *Dada*, que, com Tzara como editor, consolidou seus objetivos e sua autoridade dentro do grupo. E se *Cabaret Voltaire* tinha sido um apanhado eclético em sua forma, o curso de *Dada* mostra uma cristalização gradual e deliberada de postura, até que um estilo caracteristicamente dadaísta, ou uma apresentação dadaísta, fosse alcançado (Elderfield, 1996, p. xxxii, tradução própria).<sup>16</sup>

Defendendo uma revolta estética pretensamente sem amarras, Ball renegaria a “cristalização gradual e deliberada” de um estilo dadaísta e buscaria manter, nos anos seguintes, sua anárquica liberdade. Tzara, por seu turno, ampliaria o movimento, dando-lhe uma dimensão propriamente internacional – com importantes reverberações em Paris, Barcelona e Nova York – e estabelecendo uma espécie de linha evolutiva,<sup>17</sup> a qual intentaria subsumir a

<sup>14</sup> No original: “Cabaret Voltaire contains contributions by Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinelli, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki, and Tzara./ In thirty-two pages it is the first synthesis of the modern schools of art and literature. The founders of expressionism, futurism, and cubism have contributions in it”.

<sup>15</sup> Recupero o termo do manifesto “Aantitradução futurista”, de 1913, escrito por Guillaume Apollinaire e dedicado a, entre outros, “Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Fort Merceau Max Jacob Carrá Delaunay Henri-Matisse Braque [...] Léger Valentine De Saint-Point Delmarle Kandinsky Stravinsky Herboin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars” (Apollinaire, 1983, p. 121).

<sup>16</sup> No original: “The DADA MOVEMENT is launched’, wrote Tzara for the date July 1917 in his version of the Zurich chronology. This may seem merely self-promotion – locating the beginning of the dada movement after Huelsenbeck and Ball had left – but since the cause of their leaving was precisely their opposition to the idea of a ‘movement’, this date is not inappropriate. Moreover, this marked publication of the first number of the periodical *Dada*, which, with Tzara as editor, consolidated his aims and authority within the group. And if *Cabaret Voltaire* had been an eclectic catchall in its format, the course of *Dada* shows a gradual and deliberate crystallization of stance, until a characteristically dadaist style, or dadaist presentation, was reached”.

<sup>17</sup> Como escreve Maurice Nadeau: “O dada também evoluiu; não atingiu subitamente a intransigência e a negação totais que nós conhecemos, e as publicações desse período (*Cabaret Voltaire* nos anos 16-17) mesclam muito

antitradução das vanguardas anteriores. Não deixa de ser instigante constatar, portanto, que o antibelicismo não impediu o intenso diálogo de Ball com Marinetti, enquanto a disputa pela liderança do dadaísmo levou a uma irreconciliável ruptura dentro do próprio movimento, cujas consequências, incluindo a instauração do surrealismo na década de 1920, mudariam sensivelmente a cena cultural na Europa.

Em outro quadrante do globo, longe do epicentro da guerra, a cena cultural brasileira dos anos 1910 mostrava-se bem defasada com relação às vanguardas europeias, tachadas indistintamente como “futurismo”<sup>18</sup> e consideradas, na maioria dos artigos publicados na imprensa local, como uma extravagância ora perigosamente inconsequente, ora deliciosamente ridícula. Em sintonia com esse descompasso, o próprio conflito bélico, no qual o Brasil entrou oficialmente em 1917, quando rompeu relações diplomáticas com a aliança germânica, não trouxe grande impacto ao campo da poesia no país – com a honrosa exceção de *Há uma gota de sangue em cada poema*, livro que o próprio autor, Mário de Andrade, consideraria imaturo pouquíssimo tempo depois.

Na primeira parte de *O mundo sitiado*, importante estudo sobre a poesia brasileira na Segunda Guerra Mundial, Murilo Marcondes de Moura encontra, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, “além do discernimento no que diz respeito à percepção da magnitude do acontecimento histórico, um desejo de atualização evidente, ao responder com prontidão aos acontecimentos – virtudes marcantes no Mário de Andrade maduro” (2016, p. 91). O problema, segundo o crítico, estaria na contradição entre “uma atitude ‘modernista’ e uma linguagem ainda convencional” (p. 92), marcada por elementos passadistas, decalcados do simbolismo francês.

Tal inconsistência, porém, faz com que o livro de Mário, em alguns momentos, estabeleça uma inesperada oposição formal à poética de Marinetti em *Zang Tumb Tuum*, como fica evidente em “Exaltação da paz” (Andrade, p. 15-18):

Ó paz, divina geratriz do riso,  
  
chegai! Ó doce paz, ó meiga paz,  
sócia eterna de todos os progressos,  
estendei vosso manto puro e liso  
por sobre a Terra, que se esfaz!  
Ó suave paz, grandiosa e linda,

---

bem cubismo, futurismo (com Marinetti) e o espírito propriamente dada de Tzara. [...]. Até sua chegada em Paris, Tzara fez revisões em seus manifestos (Dada I, II, III...) e formulou a proposição crucial: ‘O pensamento é feito na boca’, que desferiu um golpe mortal no idealismo filosófico e abriu as portas para o automatismo” (1964, p. 27, tradução própria). No original: “*Dada lui aussi a évolué, il n'a pas atteint d'un coup l'intransigeance et la négation totales que nous lui avons connues, et les publications de cette époque (le Cabaret Voltaire des années 16-17) mêlent assez bien le cubisme, le futurisme (avec Marinetti), et l'esprit proprement dada de Tzara. [...] Jusqu'à sa venue à Paris, Tzara entasse numéros de revues sur manifestes (Dada I, II, III...) et formule cette proposition capitale: 'La pensée se fait dans la bouche' qui portrait un coup mortel à l'idealisme philosophique et ouvrait déjà la porte à l'automatisme*”.

<sup>18</sup> Em “Trajetória de uma ideia: o futurismo no Brasil”, Annateresa Fabris faz um cuidadoso levantamento da recepção das vanguardas europeias na vida cultural brasileira entre os anos 1910 e 1930, enfatizando esse uso alargado do termo “futurismo”, sobretudo entre os detratores. Um caso curioso é o ofício “O ingresso de professores futuristas na Escola Nacional de Belas-Artes”, documento do Instituto Paulista de Arquitetos, escrito em 1931 em protesto contra a reforma introduzida por Lúcio Costa na instituição carioca, resultando em sua demissão como diretor (cf. Fabris, 1998, p. 85-86).

chegai! Ponde, por sobre os trágicos sucessos  
dos infelizes que se degladiam,  
vossa varinha de condão!

Tudo se apague! este ódio, esta cólera infinda!  
Fujam os ventos maus, que ora esfuziam;  
que se vos ouça a voz, não o canhão!  
Ó suave paz, ó meiga paz!...

[...]

Tudo mudou!... Atra estralada de bombardas  
em sanha, um canglorar de márcios trons reboando,  
tempestades terrestres estrondeando,  
tiritar, sibilar, zinir miúdo de balas  
caindo sobre absconsas valas,  
coriscos, raios levantando-se de covas,  
batalhões infernais em soturnas atordoadas,  
clarins gritando, baionetas scintilando,  
bramidos, golpes, ais, suspiros, estertores...

[...]

Tudo mudou!  
gira na Terra  
o tripúdio satânico da guerra.  
Porquê? – Si o mundo é bom, se a vida é boa;  
si a luz é para todos, si as campinas  
dão para todos:  
porquê viver, lutando atoa?...  
Insultos, cóleras, apodos,  
a carniçal volúpia das chacinas,  
os ódios que se batem,  
as mil raivas que se combatem,  
Alsácia vesgastadas,  
heróicas Bélgicas dilaceradas,  
Lièges desfiguradas,  
sânie, ruína, infinitas sepulturas,  
desvairado matar, hecatombes monstruosas...  
E de nenhuma parte um beijo de perdão!  
Vão para a guerra, desdenhando-lhe as agruras,  
todos vestidos de coragens ambiciosas:  
e acaso alguém terá razão?...  
Muito mais ter razão é conduzir as gentes  
pelo caminho bom das alegrias:  
sem, com os exércitos ingentes,  
acordar os convales e as vertentes,  
e os ecos virginais da serranias.  
... Provocar nas cidades, nas aldeias,  
as guerras sacrossantas dos trabalhos;  
distribuir pelos novos  
trigos e livros a mancheias;  
honrar, com outros novos,  
os monumentos velhos e grisalhos...  
Derramar a verdade em cada casa;  
dar-lhe um livro, que é força; educação que é uma asa;

por-lhe à janela flores caprichosas,  
por-lhe a fartura no limiar;  
e sobre ela fazer desabrochar  
o riso, como desabrocham rosas...

[...]

E novamente os povos sossegados,  
mais felizes alféim, menos incréus,  
envolvereis, ó paz imensa!  
– De novo os cantos rolarão nos prados;  
E os homens todos rezarão aos céus,  
Numa ressurreição da esperança e da crença!<sup>19</sup>

O poema, indubitavelmente mal-ajambrado, poderia ser dividido em três partes: na primeira, o eu-lírico suplica pela intervenção da “suave paz”, entendida como ente divino, cuja grandiosidade seria parelha a “todos os progressos”; no segundo, horrorizado com a violência do conflito armado (“a carníçal volúpia das chacinas”), o eu-lírico constata a terrível transformação provocada pela guerra que, endossada pela rima, movimenta o mundo (“Tudo mudou! / gira na *Terra* / o tripúdio satânico da *guerra*”); na terceira, o eu-lírico apresenta uma ingênuas solução para o entrave, valorizando “as guerras sacrossantas dos trabalhos”, e celebrando, em vez de armas, “trigos e livros a mancheia” – numa clara referência a Castro Alves.<sup>20</sup>

Como observa Murilo Marcondes, *Há uma gota de sangue em cada poema* carrega uma “visão cristã [...] e uma concepção de poesia como música” (Moura, 2016, p. 93), que enformam sua ojeriza à guerra material. Em forma de oração, esta “Exaltação da paz” clama pela dissolução do conflito, expondo – à sua revelia – a impossibilidade de realização desse justo anseio, à medida que recorre a fantasia infantil (“vossa varinha de condão”) contra a ameaça concreta da “estralada de bombardas”.

Os arroubos líricos de Mário de Andrade, com suas exclamações, exortações, hipérboles, reticências e enumerações caóticas, reapareceriam no livro seguinte, *Pauliceia desvairada*, de 1922. A diferença fundamental é que, em “Exaltação da paz”, esses arroubos evocam o retorno a um mundo imaginariamente plácido, guiado pelo “bom caminho das alegrias”, no qual as belezas e os afazeres da vida são compartilhados por todos os “povos sossegados”. Daí a disjunção entre a forma, que se debate numa construção débil do que o próprio poeta chamaría posteriormente de verso harmônico<sup>21</sup> (“bramidos, golpes, ais, suspiros, estertores...”), e a matéria do poema, que perde força ao tentar saltar a distância entre a desagregação dos

<sup>19</sup> Respeitei, sempre que possível, a grafia presente na reunião da *Obra imatura*, planejada pelo próprio Mário de Andrade, na década de 1940, como primeiro volume de suas obras completas.

<sup>20</sup> A expressão aparece em “O livro e a América”, de *Espumas flutuantes*: “Oh! Bendito o que semeia/ Livros... livros à mão cheia!” (Castro Alves, 1870, p. 19).

<sup>21</sup> “Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo:/ ‘Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...’/ Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico./ Se pronuncio ‘Arroubos’, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. ‘Lutas’ não dá conclusão alguma a ‘Arroubos’; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico” (Andrade, 2013, p. 68).

laços sociais produzida pela tecnologia bélica daquele início de século e a idealização da paz forjada pelo convívio numa comunidade idealmente integrada – como se observa na indistinção, dentro do poema, entre “cidades” e “aldeias”.

A proposição pacifista de “Exaltação da paz”, cujo intuito é “honrar, com outros novos,/ os monumentos velhos e grisalhos...”, é desmentida pelos aparatos e estratégias militares, que desfazem a associação entre “paz” e “progressos” sugerida na primeira estrofe. Apesar do equívoco, não me parece absurdo supor que, com esse respeito ao passado, Mário esteja implicitamente respondendo aos preceitos do manifesto futurista de 1909, segundo o qual “um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo” seria “mais belo que a *Vitória de Samotrácia*” (Marinetti, 1982, p. 91).

Tal hipótese revela-se ainda mais pertinente quando lembramos que, apesar da adoção mais ou menos indiscriminada do termo “futurismo paulista”<sup>22</sup> no primeiríssimo tempo do modernismo brasileiro, Mário de Andrade nunca se mostrou confortável com a denominação, assinalando o incômodo desde o “Prefácio interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada*:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não comprehende bem.

[...]

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo.

[...]

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. (Andrade, 2013, p. 59, 62 e 67).

A própria caracterização da “palavra em liberdade”, no prefácio de Mário, aponta mais para o simbolismo do que exatamente para o futurismo, uma vez que privilegia a musicalidade e o caráter sugestivo em poesia. Mais que isso, ao afirmar que essa “palavra em liberdade” é “velha como Adão”, o poeta de *Pauliceia desvairada* parece não se afastar tanto assim da perspectiva encenada em *Há uma gota de sangue em cada poema*, com toda sua reverência aos “monumentos velhos e grisalhos”. Disso talvez se possa depreender que, quando Mário

<sup>22</sup> Para uma análise pormenorizada desse curto período e, sobretudo, das mudanças drásticas incitadas pela viagem de Tarsila e Oswald para Paris, em 1923, indico o ensaio de Vinicius Dantas, “Entre ‘A negra’ e a mata virgem”. Em linhas gerais, o crítico demonstra como a correspondência entre o casal cosmopolita, em contato direto com as novidades da temporada europeia, e Mário de Andrade, “que, da Barra Funda, chamava-os por carta de novos-ricos e futuristas” (Dantas, 1996, p. 100), engendrou a formulação de uma interpretação propriamente modernista da vida brasileira.

confessa ser ainda um “passadista”, a declaração não é apenas uma blague do modernista arlequinal, contendo também um momento de verdade, importante para a definição de seus posicionamentos em estética (e política) durante toda a trajetória como homem público.

É instigante, contudo, notar que os melhores momentos de “Exaltação da paz” não são aqueles que fazem o que indica o título – clamando a fantasiosa paz, como salvadora da humanidade em perigo –, mas os que descrevem o horror da guerra, com excessos de aliterações quase onomatopaias (“tempestades terrestres estrondeando,/tiritir, sibilar, zinir miúdo de balas”). Em outras palavras, o poema imaturo de Mário de Andrade ganha fôlego justamente quando incorpora procedimentos vanguardistas, subvertendo os sinais ideológicos de Marinetti: se a velocidade e a violência estruturais do poema estavam, em “Bombardeio”, a serviço da glorificação da guerra, em “Exaltação da paz”, essas mesmas características, aparecendo em momentos pontuais, convertem-se em denúncia contra a barbárie – esbarrando, porém, na crença abstrata nos “progressos” como necessariamente emancipatórios, visão que a própria guerra desmentia, como insinua “Karawane”, de Hugo Ball.

Essa inusitada triangulação entre dois dos principais poetas europeus dos anos 1910 e um jovem poeta bem-informado de um país periférico permite uma reflexão mais matizada do engajamento na poesia da primeira metade do século XX. O caráter destruidor da vanguarda, cujas inovações estéticas foram paradoxalmente forjadas como antecipadoras das transformações sociais supostamente promovidas pela guerra, em Marinetti, e como expressão desesperada da falta de sentido dessa mesma guerra, em Hugo Ball, ganhariam uma outra inflexão em Mário de Andrade.

Para o brasileiro, desde o início, a destruição era apenas uma etapa necessária da renovação artística, não sendo nunca um fim em si mesmo – como ele explicita, por exemplo, em diversos trechos de *A escrava que não era Isaura*:

Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira deante dele e a gente pode continuar seu caminho livre de tão nojenta companhia (Andrade, 1983, p. 223).

Que tal ensaio seja publicado apenas em 1924, quando o “espírito novo” na própria Europa reveste-se, após o desastre da Primeira Guerra, do anseio de “retorno a uma tradição ou classicismo perdido”<sup>23</sup>, não diminui a independência de pensamento do jovem Mário. Na tentativa de efetivar a necessária atualização da vida cultural no Brasil a partir da energia escandalosa das vanguardas internacionais, Mário de Andrade carregaria, desde a obra imatura dos anos 1910, um forte empenho de mobilização do passado como elemento vivo – “lição para se meditar, não para reproduzir” (Andrade, 2013, p. 74) –, aspecto que ultrapassaria

<sup>23</sup> A expressão é de William Marx, no ensaio “Penser les arrière-gardes” (2008, p. 10). Em seu estudo sobre a poesia brasileira após a Segunda Guerra Mundial, Vagner Camilo apresenta muitos exemplos desse retorno à ordem nos artistas europeus nos 1920: “É o caso da música de Stravinsky, com seu ‘ballet avec chant’ *Pulchinella*, e das artes plásticas, alcançando os principais líderes das vanguardas históricas, como o Picasso de *Olga na espreguiçadeira*, além do *Arlequim de Barcelona*; Juan Gris, em parte inspirado pelos retratos picassianos em estilo ingresco; [...] e outros pintores que caracterizaram o que se convencionou denominar, controversamente, de *retour à l'ordre*” (2020, p. 109-110).

seus escritos, intervindo diretamente na sociedade, a partir dos anos 1930, por meio de suas políticas públicas de conservação e de divulgação da tradição cultural brasileira.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Org. Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- APOLLINAIRE, Guillaume. A antirtradição futurista, 1913. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 7. ed. ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983. p. 118-121.
- BALL, Hugo. *Flight Out of Time*: A Dada Diary (edited by John Elderfield; translated by Ann Raimes). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- BALL, Hugo. Karawane. In: HUELSENBECK, Richard. *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920. p. 53.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMILO, Wagner. Vertentes neoclássicas em dois contextos: europeu e latino-americano. In: CAMILO, Wagner. *Modernidade entre tapumes*: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. São Paulo: Ateliê, 2020. p. 109-117.
- CARNERO, Roberto; IANNACCONE, Giuseppe. *Il magnifico viaggio*: letteratura per il terzo millennio. v. 6. Firenze: Treccani Giunti TVP Editori, 2022.
- CASTRO ALVES, Antônio de. *Espumas flutuantes*. Bahia: Typ. de Camillo de Lellis Masson, 1870. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4929>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- DANTAS, Vinicius. Entre 'A negra' e a mata virgem. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 45, jul. 1996, p. 100-116. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-45/#gsc.tab=0>. Acesso em: 07 out. 2024.
- ELDERFIELD, John. Introduction. In: BALL, Hugo. *Flight Out of Time*: A Dada Diary. Edited by John Elderfield. Translated by Ann Raimes. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996. p. xiii-xlvi.
- FABRIS, Annateresa. Trajetória de uma ideia: o futurismo no Brasil. *Língua e Literatura*, n. 24, 1998, p. 77-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116033>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MARINETTI, Filippo. O futurismo, 1909. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 7. ed. ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983. p. 84-87.

MARINETTI, Filippo. *Zang tumb tuuum*. Milano: Edizione Futuriste di Poesia, 1914.

MARX, William. Penser les arrière-gardes. In: MARX, William. *Les arrière-gardes au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008. p. 5-19.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Ed. 34, 2016.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

ROSS, Kristin. *The Emergence of Social Space*: Rimbaud and the Paris Commune. London/ New York: Verso, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

# A linguagem telegráfica: as correspondências entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral

*The Telegraphic Language: Correspondences between Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral*

Natalia Aparecida

Bisio de Araujo

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Uberlândia | MG | BR

CAPES

natalia.bisio@ufu.br

<https://orcid.org/0000-0002-2982-5917>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar os diálogos entre as obras de Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral a partir do princípio da “linguagem telegráfica”, o despojamento da expressão artística, próprio da modernidade. Enquanto os avanços da técnica anunciam novas formas de comunicação, como a telegrafia, as vanguardas aderiam esse espírito de inovação, lançando a síntese e a simplicidade das linguagens artísticas como uma nova forma de expressão. Para a análise, consideraremos as obras *Feuilles de Route*, *Pau Brasil* e os croquis de Tarsila para ambas as obras. Como embasamento teórico, serão considerados os estudos sobre a estética vanguardista e modernista.

**Palavras-chave:** Modernismo; vanguardas; primitivismo; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars; Tarsila do Amaral.

**Abstract:** This paper aims to analyze the dialogues between the works of Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, and Tarsila do Amaral, based on the notion of “telegraphic language”, which is the despoliation of artistic expression, a characteristic of modernity. While technical advances heralded new forms of communication, such as telegraphy, the avant-garde adhered to this spirit of innovation, initiating the synthesis and simplicity of artistic languages as a novel means of expression. For the analysis, we will consider the works *Feuilles de Route*, *Pau Brasil*, and Tarsila’s sketches for both books.



For theoretical purposes, studies of avant-garde and modernist aesthetics will be considered.

**Keywords:** Modernism; avant-garde; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars; Tarsila do Amaral.

Os tempos modernos transformaram a percepção do homem frente à vida em sociedade. Diante de tais mudanças, os artistas queriam captar essa “nova sensibilidade” a fim de andar no mesmo compasso da modernidade. Os avanços da técnica inserem-se nesse contexto de intensa inovação, produzindo máquinas inusitadas que deixavam o mundo mais conectado. É sob essas circunstâncias que os vanguardistas, sobretudo os futuristas, promoveram o culto à máquina e à velocidade (Araujo, 2022, p. 59-60).

Dentre esses novos aparelhos, surgia o telégrafo capaz de transmitir mensagens em códigos a longas distâncias, de forma rápida e eficaz. Segundo Gleick (2013, p.148), a linguagem criada por Samuel Morse logo se espalha de modo global e, no século XIX, faz o que parecia impossível: conecta a Europa e a América, possibilitando que a rainha Vitória e o presidente Buchanan pudessem se comunicar praticamente em tempo real em 1858. Com isso, mensagens que demorariam dias para chegar ao seu destinatário, agora seriam entregues em questão de segundos. “Não se tratava de dobrar ou triplicar a velocidade de transmissão – o salto foi de muitas ordens de magnitude” (Gleick, 2013, p. 148). Com isso, no final do século XIX, alguns estudiosos começam a defender a ideia de que o telégrafo estaria destruindo as noções de tempo e espaço. De fato, a máquina transformava as barreiras que essas dimensões impunham às relações humanas (Gleick, 2013, p. 149). As mensagens transmitidas, os telegramas, precisavam ser concisas e claras, omitindo elementos que não seriam primordiais para a compreensão da mensagem, como sinais de pontuação, acentuação ou mesmo o excesso de palavras.

É possível associar essa forma de comunicação rápida e sintética, tão própria da modernidade, a princípios linguísticos de obras vanguardistas. Tanto na pintura quanto na literatura, os movimentos pregavam uma simplificação dos recursos expressivos, reduzindo-os às suas características essenciais. Tratava-se de tornar as linguagens artísticas mais “puras”, simples e diretas. Com a mesma rapidez e brevidade da telegrafia, as obras vanguardistas igualmente anulavam as restrições impostas pelas normas da tradição ou da sintaxe das línguas. Na literatura, essas ideias levaram às “palavras em liberdade” (Marinetti, 1973, p.120), à supressão da pontuação, à simultaneidade e ao instantaneísmo da expressão.

A “linguagem telegráfica” como um recurso vanguardista de renovação do gênero poético é encontrada em toda a obra de Blaise Cendrars, que se caracteriza pelas palavras em liberdade, a linguagem sintética e despojada, a enumeração e reunião instantânea de imagens díspares, as rupturas sintáticas e o uso diverso da pontuação, que não segue as leis da gramática.

Os poemas sobre o Brasil, na obra *Feuilles de Route* (1924), igualmente apresentam essas características. O título, que significa “anotações de viajantes durante sua jornada” em francês, está relacionado com a temática da poesia de viagem praticada por Cendrars, assim como o uso de uma escrita “telegráfica”. Inspirado por tudo o que viu no Brasil, o artista registra suas experiências de viagem, criando um “caderno de notas” sobre os lugares que visitou.

Em entrevista radiofônica, Cendrars afirma que suas *Feuilles de route* são cartões postais, histórias íntimas e sem pretensão, enviadas a amigos (Cendrars, 2006, p. 19). É interessante observar o caráter despojado desse gênero de postagem: o cartão-postal é composto por um pequeno pedaço de papel, enviado sem a necessidade de envelope, de valor reduzido, que destina um dos lados a uma fotografia ou ilustração, e o outro, a uma sucinta mensagem do remetente. Além disso, está diretamente ligado às correspondências de viagens. Com isso, com a característica dos telegramas, ou dos cartões-postais, esses poemas são breves, ilustrando alguma informação da viagem, conforme se pode notar em “*Dimanche*”:

Il fait dimanche sur l'eau  
Il fait chaud  
Je suis dans ma cabine enfermé comme dans du beurre fondant  
(Cendrars, 2001, p. 209).<sup>1</sup>

O poema apresenta uma evidente simplicidade linguística, descrevendo brevemente um momento da viagem: a apatia em um dia quente de domingo. A forma impersonal “*il fait*” indica, em francês, uma apreciação sobre o clima ou tempo. Com isso, o verso “*Il fait dimanche sur l'eau*”, dá ao domingo a ideia de um “estado atmosférico”, o do marasmo, que paira sobre as águas. Essa imagem é reforçada com o paralelismo do verso seguinte e a rima entre “*eau*” e “*chaud*”, acrescentando o “calor” à ideia de lassidão do domingo. O último verso complementa a figura do poeta em situação de inércia nesse dia quente e letárgico: está “fechado na cabine”, “derretendo como manteiga”. Toda a imagem do poema é construída com períodos simples e reduzidos, semelhante à escrita do telegrama ou do cartão-postal.

Em alguns momentos, os poemas do “caderno de viagens” atingem tamanha concisão que apresentam somente um verso, como nos exemplos de “*Grotte*” e “*Oiseaux*”:

Gruta

Il y a une grotte qui perce l'île de part en part  
(Cendrars, 2001, p. 249).<sup>2</sup>

Oiseaux

Les rochers guaneux sont remplis d'oiseaux  
(Cendrars, 2001, p. 251).<sup>3</sup>

Em “*Grotte*” e “*Oiseaux*”, a simplicidade e concisão da descrição das paisagens remetem à fotografia, que captam, na rapidez de um flash, uma cena. Com isso, as descrições apresentadas realmente lembram imagens de cartões-postais. É interessante observar que o caráter sucinto do texto tanto remete à escrita “telegráfica” desse tipo de correspondência, quanto representa a aparência despojada das paisagens, desprovidas de grandes detalhes: uma

<sup>1</sup> “É domingo sobre as águas/ Está calor/ Estou em minha cabine fechado como em manteiga derretida” (Tradução própria).

<sup>2</sup> “‘Grotte’/ Há uma gruta que corta a ilha de um lado a outro” (Tradução própria).

<sup>3</sup> “‘Pássaros’/ Os rochedos pantanosos estão cheios de pássaros” (Tradução própria).

gruta que corta uma ilha e rochedos cheios de pássaros, alguns pontos que se distinguem na imensidão do mar.

Em “*Bleus*”, Cendrars elabora outro “cartão-postal”, que contém simultaneamente uma paisagem e a breve escrita de uma percepção da viagem:

La mer est comme un ciel bleu, bleu, bleu  
Par au-dessus le ciel est comme le Lac Léman  
Bleu-tendre  
(Cendrars, 2001, p. 204).<sup>4</sup>

O poeta “fotografa” uma imagem pitoresca, avistada no navio durante a viagem. O título “*Bleus*” (“Azuis”), no plural, indica a apreensão de duas nuances de azul: o do mar, mais intenso, sugerido pela repetição “bleu, bleu, bleu”; e do céu, mais suave, “*Bleu-tendre*”, uma tonalidade parecida à do Lago Léman. A “fotografia” capta uma imagem completamente elementar, resumida a uma faixa de azul intenso, que representa o mar, e uma faixa de azul menos intenso, que representa o céu – este, com um detalhe a mais: a semelhança ao tom do Lago Léman. Pode-se observar nessa imagem a presença de um único traçado, porém subentendido: a linha do horizonte que divide as duas nuances de azul, uma separação sugerida pelo termo “*par au-dessus*” (“por cima”). A simplicidade dessa paisagem é representada pela síntese do poema. Os três versos curtos constroem uma imagem poética que se comunica de forma bastante inteligível. Nesse caso, é interessante observar a escolha do poeta pelo símilde – “O mar é como um céu azul [...]”; “[...] o céu é como o Lago Léman” –, registrando o que via de modo direto e claro.

Em relação à escrita telegráfica, Cendrars cita várias vezes as comunicações por meio do T.S.F., ou seja, “telegrafia sem fios”, enviada a amigos e familiares:

T.S.F.

Je télégraphie à Paris  
J'annonce mon arrivée  
Je suis triste à mourir  
Et bête à pleurer  
(Cendrars, 2001, p. 271).<sup>5</sup>

O poema é constituído de orações curtas, as três primeiras sem conectivos entre elas, de modo que o poeta expressa rapidamente um sentimento de tristeza intenso pelo fim da viagem, na medida de uma mensagem telegráfica. Os versos breves apresentam assonâncias das vogais anteriores fechada /i/ e semifechada /e/, que praticamente formam um esquema de rimas alternadas entre “Paris”/ “mourir” e “arrivée”/ “pleurer”, e também da vogal anterior aberta /a/, que sugerem a intensidade emocional do poeta. O número de sílabas poéticas decresce a partir do primeiro verso, com oito sílabas; o segundo, com sete; o terceiro, com seis; o quarto, com cinco, indicando o esmorecimento do poeta pelo fim da viagem. Com essas

<sup>4</sup> “O mar é como um céu azul, azul, azul/ Por cima, o céu é como o Lago Léman/ Azul-suave” (Tradução própria).

<sup>5</sup> “Eu telégrafo a Paris/ Eu anuncio minha chegada/ Eu estou extremamente triste/ E bobo a chorar” (Tradução própria).

figuras fônicas e forma reduzida, o poema compõe uma sonoridade leve para expor uma sensação do poeta: a tristeza pelo fim da viagem.

Nesse sentido, é importante apontar que as descrições das *Feuilles de Route* são permeadas pelo imaginário europeu, que via o “Novo Mundo” como a terra dos sonhos. A viagem rumo ao Brasil e a forma como o poeta a retrata traz muito daquele ideal primitivista da Modernidade do final do século XIX, de fuga da civilização europeia, já corrompida pela evolução social, buscando em lugares remotos certa preservação da natureza nativa e selvagem.

A simplicidade da expressão formal e o exotismo das paisagens tropicais de *Feuilles de Route* revelam características do primitivismo vanguardista, que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico. A síntese formal dos versos e o apelo ao exotismo fazem, assim, forte oposição à tradição e às convenções que permeiam a versificação. Além disso, ainda é preciso observar que toda essa estética da purificação das formas poéticas está ligada ao Cubismo (Araujo, 2022, p. 2012). Assim como os pintores cubistas reduziam as imagens a padrões geométricos, representando elementarmente os planos e volumes, Cendrars igualmente sintetiza as formas e a expressão poética. Com isso, o poeta que sempre esteve intimamente ligado às questões cubistas, na pintura e na literatura, efetua uma nova forma de transposição da estética pictórica para a poética.

Para realizar sua purificação do gênero, o poeta fascinado pelas viagens e em constante procura pelo novo, encontra no Brasil uma fonte ímpar de renovação para seu projeto estético moderno. Desde sua apreensão do cenário brasileiro, que era para o autor uma mistura de mata selvagem com o dinamismo das áreas urbanas caóticas e cosmopolitas, até o seu contato com os modernistas, contribuiu na elaboração de *Feuilles de Route*. Em sua estadia no país em 1924, recorre o interior de São Paulo e Minas Gerais junto de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e outros modernistas, todos buscando novas fontes de inspiração para seus trabalhos. A evidência mais incontestável do aporte que o Brasil trouxe para o “caderno de viagens” é a presença dos croquis de Tarsila na obra. A pintora, que vivia de lápis e caderno na mão durante a viagem de 1924, fez vários croquis das paisagens que via, anotações para telas futuras. Certamente, Cendrars que era muito ligado também às artes plásticas, vê nesses desenhos uma relação estética com os poemas que estava produzindo e pede, conforme aponta Amaral (2010, p.149), que Tarsila ilustre o *Formose* (1924), o primeiro volume das *Feuilles de Route*.

Com a mesma brevidade e agilidade dos poemas, as ilustrações de Tarsila que acompanham a obra assemelham-se às rápidas anotações feitas em um caderno de notas, croquis que registram brevemente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Correspondendo ao modo como Cendrars emprega a simplicidade formal como meio de romper com as técnicas acadêmicas, o gênero “croqui” tem em sua essência o caráter instantâneo e informal, sem a exigência de refinamento gráfico, ou de se seguirem convenções tradicionais. De acordo com Aracy Amaral,

Ilustrado por Tarsila [*Le Formose*], cujo domínio da linha plenamente adquirido a partir de 1923 já permitia, não apenas a estilização como a simplificação, numa redução máxima de elementos gráficos quase ideogramáticos. Não discursos, os desenhos realizados, sobretudo na viagem a Minas [...], são antes registros rápidos, telegráficos, que se casam admiravelmente com o conjunto de poemas da

viagem de Cendrars ao Brasil, sua poesia, por sua vez, plena de referências sobrepostas numa construção rítmica (Amaral, 2010, p. 177).

Figura 1 – Croquis de *Feuilles de Route*



**Fonte:** Cendrars (2001, p. 187-191).

Esses desenhos “telegráficos” guardam entre si elementos comuns quando comparados, como se Tarsila realmente tivesse criado uma “escrita ideográfica”, em que cada objeto possui sua forma própria de representação. Se confrontados os exemplos da Figuras 1, nota-se em ambos o tracejado como forma de marcar efeitos de perspectiva ou de tonalidades mais escuras; as linhas de uma mesma figura que por vezes não se interceptam, como as que formam as casinhas; a representação da elevação de montes ou serras por meio de traços levemente inclinados; o desenho chapado, em que a ideia da perspectiva é praticamente anulada, como nas telas cubistas, cujas formas diferentes de relevo aparecem com os elementos desenhados “um acima do outro”, sem escalonamento ou percepção de profundidade. Toda essa apreensão sintética e “ideográfica” das paisagens igualmente se associa às técnicas cubistas de decomposição e síntese das formas e planos. Além disso, há nos croquis a estilização das formas, ou seja, a representação esquematizada das imagens de maneira bastante própria e pessoal. Esses desenhos formaram, assim, o repertório de anotações para as telas Pau Brasil da pintora, que revelaram uma marca bastante original.

Tal qual o poeta viajante, Tarsila também compõe suas *Feuilles de Route*, registrando as impressões da viagem pelo Brasil por meio de uma “linguagem telegráfica” que corresponde à natureza das paisagens nativas e primitivas. Os desenhos da pintora representam “ícones” que revelam a identidade do Brasil de modo primitivo, espontâneo e *naïf*. Influenciada pelo primitivismo das Vanguardas e de Cendrars, a pintora faz um retrato do país parecido ao feito pelo poeta em seus versos. Croquis e poemas relacionam-se, assim, pelo modo de expressão simples, a ideia de “anotação de viagem” e pela representação de paisagens. Segundo Amaral, “[...] é nesse sentido de anotação-registo que os desenhos de Tarsila [...] tão bem se casam com

a poesia de Cendrars [...]. O olho percorre as ilustrações na mesma cadência com que percorre as linhas do poema [...]” (Amaral, 1997, p. 135).

A relação entre os croquis e os poemas se dá esteticamente, aplicada na obra de modo geral. Porém, em alguns momentos, é possível notar um diálogo direto entre um texto e um desenho, como o caso de “*Iles*” e da Figura 2, que, na edição fac-símile produzida pela Denoël, ficam lado a lado, mantendo o mesmo motivo de representação, as ilhas:

### **Iles**

Iles  
Iles  
Iles où l'on ne prendra jamais terre  
Iles où l'on ne descendra jamais  
Iles couvertes de végétations  
Iles tapies comme des jaguars  
Iles muettes  
Iles immobiles  
Iles inoubliables et sans nom  
Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller  
[jusqu'à vous  
(Cendrars, 2001, p.216).<sup>6</sup>

Figura 2- Croqui de *Feuilles de Route*



**Fonte:** Cendrars (2001, p. 217).

<sup>6</sup> “Ilhas/ Ilhas/ Ilhas onde nunca pousaremos/ Ilhas onde nunca iremos/ Ilhas cobertas de vegetação/ Ilhas amoitadas como jaguares/ Ilhas mudas/ Ilhas imóveis/ Ilhas inesquecíveis e sem nome/ Eu jogo meus sapatos no mar porque eu gostaria de ir até vocês” (Tradução própria).

O poema situa-se entre “*Aube*” e “*Arrivée à Santos*”, formando um conjunto de textos que descrevem a chegada de Cendrars ao Brasil, ao porto de Santos. Próximo ao continente, depois de muitos dias em mar aberto, o poeta poderia enfim colocar os pés em terra firme. Porém, nesse ínterim, “*Iles*” capta, na paisagem, locais onde nunca pisaria: as ilhas da costa brasileira. O poeta sugere esse impedimento pelo uso recorrente de negações, tanto por meio de orações negativas – os versos paralelísticos “*Iles où l'on ne prendra jamais terre*”; “*Iles où l'on ne descendra jamais*” –, e pela negação contida no prefixo *-im/in* de palavras como “*immobiles*” (“imóveis”), “*inoubliables*” (‘inesquecíveis’); quanto por certa ideia de carência, já que as ilhas “não falam” (“*muettes*”) e “não possuem nome” (“*sans nom*”). A inacessibilidade dessas porções de terra também se revela pela forma como se ocultam, “cobrindo-se de vegetação” – “*Iles couvertes de végétations*” – e “amoitando-se como jaguares” – “*Iles tapies comme des jaguars*”.

Todas essas imagens revelam o próprio significado de “ilha”, que são locais isolados, incomunicáveis, e cercados pela água. Os dois primeiros versos, compostos unicamente pela palavra “*Iles*”, somados igualmente ao título, reconstruem visualmente a ideia de isolamento: o vocábulo sozinho na linha, “ilhado”. Nos demais versos, todos iniciados anaforicamente por “*iles*”, enfatizam o sentido de isolamento e intangibilidade da palavra. Ademais, a repetição do vocábulo igualmente reconstrói o número das ilhas avistadas pelo poeta.

Além disso, a leitura do poema revela uma construção sonora digna de nota, indicando a expressividade do estrato fônico. A anáfora de “*iles*” cria um efeito sonoro particular com a reiteração da consoante alveolar /l/ e da vogal fechada /i/, cuja retracção dos lábios para a articulação dos dois únicos fonemas da palavra, /il/, sugere a sensação de “recolhimento” e isolamento transmitida pelas ilhas. Nos versos “*Iles immobiles/ Iles inoubliables et sans nom*”, o poeta brinca com duas palavras bastante semelhantes sonoramente, “*immobiles*” /im bil/ e “*inoubliables*” /inubljabl/, que também reiteram os fonemas /i/ e /l/ de “*iles*”, transferindo o significado dos dois vocábulos para as “ilhas”, que além de isoladas, são “imóveis” e “inesquecíveis”. Esses versos ainda se valem das nasais /m/, /n/, e da oclusiva /b/, consoantes cuja obstrução do ar pelos lábios no momento da articulação parece reforçar a ideia de “reclusão” transmitidas pelas ilhas. Assim como /i/, a pronúncia de “*immobiles*” e “*inoubliable*” ainda insere outras vogais que ocorrem de lábios quase cerrados, com a semi-fechada /o/ e a fechada /u/, contribuindo novamente para o isolamento dessas “*iles*”. Apesar de toda essa expressividade sonora, sobre esses versos ainda é preciso apontar o caráter “inesquecível” de algo que “não possui nome”, fato que remete à potencialidade ou mesmo à predominância da imagem sobre a palavra nos “cartões-postais” de *Feuilles de Route*, poemas nos quais, em sua grande maioria, primam pela construção plástico-visual.

Em diálogo direto com o poema, o croqui de Tarsila (Figura 2) foi realizado durante a viagem ao Rio de Janeiro, sendo que o relevo ao fundo retrata o morro Dois Irmãos. O desenho igualmente reproduz a ideia de isolamento de “*Iles*”. Pequenas elevações de terra aparecem na página separadas, sem nenhum traço que as une. Essas ilhas são tão solitárias e inacessíveis no desenho que nem mesmo há alguma linha que represente as águas que as cercam e que poderiam dar-lhes a possibilidade de aproximação. Conforme descrito no poema, há também no croqui representações de vegetações. No canto direito inferior, há a presença de um barco, que indica o navio no qual viajava o poeta. A embarcação, porém, está em uma escala muito menor que a das ilhas, dando-lhes tanto mais visibilidade e grandeza, quanto reiterando-lhes a noção de inacessibilidade, já que o único meio de con-

dução até elas aparece ínfimo e, por isso, incapaz de atingi-las. Com isso, o poema e o croqui correspondem-se intimamente.

Sobre o poema “*Iles*”, Mário de Andrade desenvolve o argumento de que o exotismo das *Feuilles de Route* se dá de forma “natural e sem espanto”:

Neste lindíssimo poema [“*Iles*”] Cendrars não é exótico. Reflete um estado lírico que é um espanto *decorrente do poeta* e não fotografa um espanto *decorrente da natureza*. [...] Não pense que nego lirismo e muita poesia pro livro de Cendrars. Estava apenas observando uma certa impressão de exotismo que senti lendo essas coisas sobre minha terra. Livro muito lírico. [...] O que registra tem um caráter de curiosidade sensitiva [...], é pessoal e visceralmente lírica. Não ensina. A gente na maioria das vezes não aprende o país de que ele fala, aprende Cendrars. E que isso paga a pena. “*Iles*” [...] [demonstra] bem (Andrade, 2001, p. 414; grifos do autor).

Com isso, Mário acrescenta à sua análise o modo como Cendrars apreende o conteúdo exótico por meio das técnicas primitivas e pela simplicidade da expressão poética, contribuindo para as práticas de renovação do gênero:

Com *Le Formose* Cendrars alcança uma humildade poética emocionante. Uma pobreza de efeitos, nudez absoluta [...]. Acredito que esse primitivismo absoluto, a época não carece tanto. [...] O que ficou foi a lição, a prática da lição e o aniquilamento incontrastável da literatice. O livro de Cendrars é um princípio (Andrade, 2001, p. 414).

Essa “humildade poética”, apontada por Mário de Andrade, também foi observada por Sérgio Milliet:

*Feuilles de Route* são anotações rápidas e cinematográficas, recheadas de raras imagens. A [...] ausência total de literatura, a [...] maneira direta e quase seca de apresentar a emoção. Nenhum desenvolvimento, nenhum ornamento. Nem flores, nem rendas, nem perfumes de barbeiro barato. É síntese absoluta, a simplicidade corajosa, a vontade firme de não ceder à tentação da melodia, da serpente estética (Milliet, 2001, p. 409).

Foi essa “ausência de ornamentos e de literatura” das *Feuilles de Route* a inspiração que Oswald de Andrade tomou para o *Pau Brasil* (1924). Das experiências que Oswald apreendeu na Europa, a poesia de Cendrars foi a que mais atraiu o modernista a fim de realizar a “revolução copernicana” na literatura modernista – nas palavras de Haroldo de Campos (2017, p.245) – que foi a poesia Pau-Brasil: “[...] uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial [...]” em oposição ao velho artesanato discursivo institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado, revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da *Paulicéia*”. Campos (2017, p.245) ainda afirma que, esteticamente, o “[...] *Pau-Brasil* foi mais longe na sua postura antidiscurativa, de consequências paradigmáticas na evolução da poesia brasileira, do que a poesia marioandradina anterior ou posterior a ele”.

Com isso, pode-se dizer que, nas palavras de Carvalhal (1970), “a Oswald, o autor de *Feuilles de Route* transmitiria [...] a técnica da elaboração de poemas curtos, rápidos, instan-

tâneos [...]” (Carvalhal, 1970, p.182). Manuel Bandeira (2001, p. 469) também observou que os versos curtos de *Feuilles de Route* são “[...] poeminhas que evidentemente influenciaram a maneira em que depois começou a poetar o ‘aluno de poesia’ Oswald de Andrade”.

Enquanto o grupo de excursionistas viajava pelo Brasil em 1924, conforme já mencionado, buscando a matéria prima de suas obras, Cendrars via pela primeira vez o país e “fotografava” o que lhe chamava atenção; Oswald, igualmente, efetuava a (re)descoberta da pátria e poemas em linguagem telegráfica. “Noturno”, por exemplo, indica a ideia da viagem, realizada de trem, em uma forma bastante concisa:

Noturno

Lá fora o luar continua  
E o trem divide o Brasil  
Como um meridiano  
(Andrade, 2017, p. 49).

O poema acima apresenta aquela mesma síntese e maneira direta de retratar a realidade das *Feuilles de Route*. Somente com três versos, como um haicai moderno, sem a métrica fixa da composição japonesa, o poema constrói de forma concisa a imagem da locomotiva que se desloca pela noite. O primeiro verso evidencia a ideia do trem noturno, trazida no título, que só se locomove durante a noite, já que “Lá fora, o luar continua”. A reiteração das laterais /l/, de “lá” e “lua”, e a assonância do hiato /ua/, em “lua” e “continua”, dão a impressão do ritmo que progride, que pode sugerir a locomotiva que avança e a noite que se estende. Além disso, o poema constrói um esquema métrico interessante que também indica a cadência rítmica do trem: o metro que diminui uma sílaba poética em cada verso – o primeiro com oito sílabas; o segundo, sete; o terceiro, seis –, mantém-se sempre com três sílabas tônicas, formando células rítmicas intercadentes – 2, 3, 3; 2, 2, 3; 1, 3, 2.<sup>7</sup> Essa sucessão irregular das três tônicas e o metro decrescente sugere o compasso irregular do trem que prossegue pelas linhas férreas.

A ideia de expansão no espaço e no tempo, do primeiro verso, soma-se à imagem da linha imaginária traçada pelo trem, com dupla função: de dividir (“E o trem divide o Brasil”), partindo e demarcando o espaço; mas também de unir localidades distantes, como faz o meridiano que, apesar de igualmente dividir a Terra em duas partes, é também um grande círculo imaginário que liga os polos ou outros pontos horizontais. Na simplicidade da expressão poética, Oswald equipara o trem ao meridiano por meio do símile, a associação por semelhança, mais simples que metáfora, valendo-se do conectivo “como”. Com essas características formais, esse poema é muito semelhante a “Dimanche” e “Bleus” de *Feuilles de Route*.

Em alguns momentos, a descrição das paisagens lembra os cartões-postais de Cendrars, como o exemplo de “Santa Quitéria”:

Palmas imensas  
Sobem dos caules ocultos  
Cercas e cavalos

<sup>7</sup> Lá / fo / ra o / lu / ar / con / ti / nu / a (‘—’—’—’).

E o / trem / di / vi / de o / Bra / sil (‘—’—’—’).

Co / mo um / me / ri / di / a / no (‘—’—’—’).

E a raça que se apruma

(Andrade, 2017, p. 94).

O título do poema sugere a descrição de uma paisagem da antiga Vila de Santa Quitéria, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte. O poeta aplicou vários recursos sonoros para construir a imagem. A altura elevada das palmas é reiterada, nos primeiros versos, pelos fonemas nasais /m/ e /ẽ/, cuja articulação requer a intensa vibração das fossas nasais, representando assim a energia dessas plantas; ou ainda pela semivogal /w/ que alonga as sílabas, sugerindo o vigor dessas “palmas imensas” que crescem constantemente. O metro também indica esse crescimento: há uma ampliação métrica no segundo verso com a soma de duas sílabas poéticas, mantendo, porém, os acentos tônicos na primeira e na quarta sílaba do primeiro.<sup>8</sup> Trata-se de um ritmo semelhante, que se estende conforme as palmeiras se alongam. São tão altas que no topo, mal se deixam ver, já que “Sobem dos caules ocultos”. Nos dois versos finais, o poeta parece descrever, de maneira bastante sintética, um haras, local destinado à criação, treinamento e aprimoramento de raças de cavalo, como mostra o verso “E a raça que se apruma”. Há aliterações de consoantes obstruentes, a oclusiva /k/, indicando o rigor desses animais, presos pelas cercas; e da fricativa sibilante /s/, que com seu som intenso marca tanto a força e o barulho dos cavalos, quanto a sonoridade e vigor das palmas gigantes que “sobem dos caules ocultos”.

Ainda é preciso dizer que o poema parece desenhar linhas na vertical, designando certo crescimento progressivo das palmas, e na horizontal, denotando o cerceamento e aprisionamento das cercas. Esses cavalos de raça em aprimoramento, mesmo presos pela linha horizontal do desenho, estão em desenvolvimento, buscando a verticalidade das palmas. Essa imagem se afirma pelo verbo “aprumar-se”, que significa “aperfeiçoar-se”, “tornar-se distinto e nobre”, “colocar-se no prumo ou em linha vertical”. Em uma concisão e iconicidade bastante consideráveis, o poeta consegue por meio da linguagem dar essa multiplicidade de sentidos para a cena que vê. É paisagem pitoresca, em que os quatro versos curtos compõem os “cartões-postais”, como os de Cendrars, a captação em um *flash* de uma imagem. Essa cena, porém, não está estática, mas em constante movimento, como os quadros futuristas que buscavam a representação do “dinamismo universal” (Boccioni, 1973, p. 169),<sup>9</sup> dando a sensação dinâmica e o ritmo de cada objeto, sua inclinação, seu movimento e sua força interior. O poeta consegue captar esse dinamismo da paisagem de forma magistral.

Vale lembrar que Oswald propunha, no *Pau Brasil*, a criação de uma arte nacional que não fosse a mera cópia de projetos estéticos internacionais, mas que demonstrasse nossa originalidade artística. Para isso, o poeta recolheu durante a viagem do grupo modernista pelo país a matéria para os poemas, não só as imagens primitivas e pitorescas – como fez Cendrars –, mas também nossas tradições, história, cultura e linguagem popular. Segundo Haroldo de Campos (2017, p. 267), Oswald “[...] estava redescobrindo a realidade brasileira

<sup>8</sup> **Pal/mas/i/men/sas** (‘\_\_’).

**So/bem/dos/cau/les/o/cul/tos** (‘\_\_’ ‘\_\_’).

<sup>9</sup> Os futuristas definiam o mundo moderno como a época da máquina e da velocidade. Para captar essa nova sensibilidade, os pintores queriam representar o “dinamismo universal”: “[...] il faut donner la sensation dynamique, c'est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou pour mieux dire, sa force intérieur” (Boccioni, 1973, p. 169) – “[...] é preciso dar a sensação dinâmica, isto é, o ritmo particular de cada objeto, sua inclinação, seu movimento ou, melhor dizendo, sua força interior” (tradução própria).

de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele [...].

Trata-se de um verdadeiro estudo e apresentação da ambiência local, de fatos históricos, culturais e sua evolução no tempo, marcando a noção existente de nacionalidade. Para isso, a obra é composta por nove seções que montam a memória da identidade brasileira desde a colonização até a década de 1920. Cada uma dessas seções tem por abertura um croqui de Tarsila do Amaral, realizado também durante a viagem pelo país. Correspondendo à linguagem concisa e despojada dos poemas *Pau Brasil*, os desenhos da obra possuem as mesmas características formais daqueles inseridos nas *Feuilles de Route*: a estilização do traço, a síntese formal e a redução dos elementos gráficos. Com isso, é evidente a ligação estética entre os dois livros, de Cendrars e de Oswald, em que poemas e croquis estabeleciam um diálogo para a construção dos sentidos da obra. No *Pau Brasil*, os desenhos anunciam o conteúdo verbal das seções, como uma espécie de ícone, de signo visual ou ideograma dos “mapas diacrônicos dos Brasis” (Campos, 2017, p. 267) captados por Oswald. Os poemas, muitas vezes, procuram atingir um valor plástico – assim como os de Cendrars – e mantêm uma relação com o trabalho de Tarsila que vai além dos croquis, remetendo às telas *Pau Brasil* da pintora.

Na “peça” “Sectário dos amantes”, os poemas telegráficos do *Pau Brasil* retomam a escrita dos “cartões-postais” de *Feuilles de Route*. Nessa seção, Oswald faz colagens de trechos de cartas que Tarsila lhe enviava enquanto estavam separados, em diversas viagens que fizeram. A fala de um eu-lírico feminino endereçada ao amante caracteriza o gênero da “correspondência romântica”, também indicado no croqui da seção: um pombo-correio segurando a inscrição “amor” (Figura 3). Segundo Aracy Amaral (2010, p. 138), a pintora chegou a relatar que quando Oswald gostava de trechos de cartas dela ou da filha, Dulce, logo pedia: “Dá isso pra mim?”. Os primeiros poemas da seção retomam a correspondência de Tarsila em viagem pela Espanha no final de janeiro de 1923, como no exemplo abaixo:

III  
Granada é triste sem ti  
Apesar do sol de ouro  
E das rosas vermelhas  
(Andrade, 2017, p. 69).

Figura 3 – Croqui de “Sectário dos amantes”



Fonte: Andrade (2017, p. 67).

Com a mesma escrita concisa de cartão-postal, ou do telégrafo, o poema revela uma mensagem rápida de viajante apaixonado: as saudades de quem está distante. A transformação do fragmento da carta, um gênero não artístico, em poesia traz ao *Pau Brasil* uma marca que Oswald queria dar ao seu livro: a da oralidade, “da língua natural e neológica, como falamos e como somos”, segundo o *Manifesto* (Andrade, 2009b, p. 473), como forma de libertar a poesia das regras parnasianas. De fato, as palavras de Tarsila, selecionadas pelo poeta, acomodaram-se muito bem ao restante dos poemas de Oswald: de maneira bastante direta e praticamente sem grandes ornamentos poéticos, apesar do lirismo dos versos, as colagens trazem o amor e a saudade, tão recorrentes na poesia lírica de todos os tempos, porém, repletos de ironia, como uma verdadeira dessacralização do amor romântico. No poema, o “telegrama” releva a tristeza da separação, apesar de Granada também possuir “ouro” e “rosas vermelhas”, elementos que remetem ao clichê dos presentes destinados a uma amante—joias e flores. Fica nas entrelinhas que a felicidade – o contrário da tristeza revelada pela amada: “Granada é triste sem ti” – estaria mais centrada nos mimos que nos próprios sentimentos revelados pelo amante. Em outros exemplos pode-se notar essa ironia:

VI  
Que distância!  
Não choro  
Porque meus olhos ficam feios  
(Andrade, 2017, p. 70).

Esse poema partiu de um trecho da carta de Tarsila a Oswald, enviada no dia 15 de setembro de 1924, quando a pintora retorna sozinha a Paris – “[...] penso em meu noivo [...] constantemente. Estou sempre com lágrimas nos olhos e vou disfarçando para não chorar (porque meus olhos ficam feios)” (Amaral, T. *apud* Amaral, 2010, p. 171-172). Oswald cola na íntegra somente a frase em parênteses e sintetiza ao máximo o restante, compondo, assim o poema telegráfico em uma nudez absoluta de efeitos da expressão poética. A ironia transparece novamente na fala da amante que talvez esteja mais preocupada em manter a boa aparência e beleza que chorar de saudades do amado distante. No poema “V”, essa ideia novamente aparece nos versos “Na igreja toda gente me olhava/ Ando desperdiçando beleza/ Longe de ti” (Andrade, 2017, p. 70).

Outras vezes, os poemas-telegramas revelam um tom de zombaria, caçoando das expressões íntimas românticas trocadas por casais. Em “II”, o primeiro verso lembra o vocativo de uma carta, trazendo um apelido bastante cômico: “Bestão querido” (Andrade, 2017, p. 69). Em outro poema, “I”, a despedida do cartão-postal também é graciosa: “Beijos e coices de amor” (Andrade, 2017, p. 69). Segundo Amaral (2010, p. 175), essas expressões da linguagem íntima, que aparecem na correspondência trocada pelo casal, eram conhecidas e usadas na família de Tarsila, como pela filha e sobrinhas, tendo sido inspiradas em falas da empregada dos Amaral, Justina. Oswald devora todo esse arsenal de linguagem oral, viva e divertida como forma de dessacralizar o discurso lírico romântico. A apreensão da fala popular, aliás, ocupava um lugar importante no projeto da poesia *Pau Brasil* para compor a língua “sem arcaísmos e erudição” (Andrade, 2009b, p. 473-477).

Com tais características, da mesma maneira que as leituras de *Feuilles de Route* suscitaram apreciações sobre a “humildade poética”, a “ausência de literatura”, ou a “simplici-

dade corajosa”, o *Pau Brasil* causou uma impressão parecida da crítica. O próprio Oswald já havia anunciado no *Manifesto Pau Brasil* a síntese e a pureza de sua poesia: “Ágil a poesia. A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cándida. Como uma criança” (Andrade, 2009b, p. 473). No prefácio da obra, Paulo Prado (2017) aponta a “expressão rude e nua da sensação”, a “sinceridade total e sintética”, os “poemas-comprimido” ou “poemas-minuto” como a esperança de pôr fim ao mal da eloquência brasileira:

Esperamos [...] que a poesia “Pau Brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. [...] Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopeia que nos aproxima, na sua primitividade, no canto erótico dos pássaros e dos insetos (Prado, 2017, p. 18).

Nessa mesma linha de raciocínio, Haroldo de Campos fará anos depois uma análise da poesia de Oswald sob a ótica da radicalidade:

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical. Que quer dizer “ser radical”? Num texto famoso, Marx escreveu: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz”. [...] A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem (Campos, 2017, p. 239- 240).

Segundo o escritor de *Galáxias* (1984), essa radicalidade da poesia de Oswald voltou-se contra a linguagem literária acadêmica e conservadora que ainda imperava no início do século XX. Se o modernismo surgia de uma insatisfação justamente contra os academicismos, tradições e artes submetidas à cópia de padrões europeus, é Oswald que realizou a verdadeira revolução da poesia modernista brasileira, pois questionou as bases dessa retórica acadêmica, levando a seu contraponto, o despojamento, a síntese e redução da linguagem poética (Campos, 2017, p. 244). É por isso que Campos (2017, p. 244) acredita que o Pau Brasil vai além da *Pauliceia* de Mário, cuja contestação não se dirigiu à essência “do mal da eloquência” brasileira, mas “[...] procurava conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados, mas deixava o verso fluir longo, só aqui e ali interrompido pelo entrecortado ‘verso harmônico’ [...]”. A poesia radical de Oswald teria sido a primeira a ser mais “bem-sucedida” nessa empreitada de inovação e questionamento.

Esse combate ao “Brasil doutor”, erudito e contra a realidade social, que produzia arte somente para as elites e para os intelectuais – princípios anunciados no *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (2009b) – aparece assim não somente na expressão poética sintética, mas também na escolha de Oswald pela linguagem popular, livre das leis da gramática. Em “Pronominais”,<sup>10</sup> por exemplo, o poeta apresenta uma nova norma gramatical com base na oralidade, que

<sup>10</sup> “Pronominais/ Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do professor e do aluno/ E do mulato sabido/ Mas o bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira/ Dizem todos os dias/ Deixa disso camarada/ Me dá um cigarro” (Andrade, 2017, p. 79).

une o “bom negro” e o “bom branco”, separando-os da gramática do “professor e do aluno”. O poema representa os estados brutos, nativos e primitivos da cultura coletiva, de onde emana, em termos de linguagem, a “língua natural e neológica”, sem “erudição e arcaísmos” e que aceita a “contribuição de todos os erros” (Andrade, 2009b, p. 473).

Ainda preciso dizer que a linguagem telegráfica e popular de *Pau Brasil* era também fruto da sensibilidade primitivista que compunha a obra. Oswald havia colhido na Europa as experiências do Cubismo, como a redução e síntese das formas, e do Dadá, a “poética da radicalidade na linguagem” paralelamente às experiências dadaísticas de “antiliteratura”, confrontando a tradição brasileira acadêmica. É por esse motivo que Décio Pignatari (2004) situa a poesia de Oswald no princípio de uma linhagem de poesia “revolucionária”, que se estende até o concretismo, visando o reestabelecimento de uma linguagem que se comunique diretamente com a massa:

[...] a linha que vai, por exemplo, de Oswald de Andrade [...] à poesia concreta, é uma linha revolucionária, anti-“literatura”. A primeira está na faixa da língua; a segunda, da linguagem. As autênticas vanguardas artísticas contemporâneas têm se caracterizado por sua “anti-arte” [...]. Este ser antiarte está intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral — ou de um roteiro, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve um problema de comunicação, e de comunicação com a massa por via imediata e direta. Em oposição, portanto, ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos etc) [...] (Pignatari, 2004, p.151-152).

Quando o Oswald antropófago pregava o primitivismo como uma volta ao “Brasil Caraíba”, ou seja, dos antigos povos indígenas falantes de tupi (Andrade, 2009a, p. 505), não estava interessado na língua ou na cultura tupi para efeitos formais, mas almejava um retorno aos impulsos profundos de nossa memória discursiva e cultural de modo crítico contra o sistema intelectual vigente, como também explica Pignatari:

O propalado “indianismo” de Oswald nada tem de “indianista” [...]. O selvagem significa para ele [...] a visão de uma nova moral, não-cristã, e de uma nova linguagem, direta, ideogramática. Nunca esteve interessado no aproveitamento da língua ou da literatura tupi para efeitos estilísticos ou formais: só se lhe conhece a transcrição de uma breve peça tupi, no “Manifesto antropófago” (Pignatari, 2004, p. 154).

Além de “devorar” os princípios primitivistas das Vanguardas, Oswald confessadamente também deglutiu a poesia cubista de Cendrars e sua depuração das características do gênero, como um método de reação contra os convencionalismos da tradição poética brasileira. De *Feuilles de Route*, o *Pau Brasil* deglutiu a linguagem primitiva, concisa e simplificada. O próprio Cendrars reconhecia que compartilhava com o amigo brasileiro esse mesmo estilo de escrita. Quando escreve os poemas que comporiam o catálogo da exposição de Tarsila na Galeria Percier, em 1926, envia o seguinte bilhete a Oswald: “Seguem alguns poemas. Faça outros e assine-os em meu nome caso esses não sejam convenientes. Tudo o que você fizer ficará bom!” (Cendrars, 1926 *apud* Amaral, 1997, p. 98; tradução própria).<sup>11</sup> A participação de

<sup>11</sup> “Voici quelques poèmes. Fais-en d’autres et signe-les de mon nom si ceux-ci ne conviennent pas. Tout ce que vous ferez sera bien!”

Cendrars no catálogo da exposição era, de certa forma, um modo de legitimar a figura de Tarsila dentre os importantes artistas de Vanguarda – a assinatura de Cendrars, um nome conhecido na época. Quando é dada a opção de Oswald escrever outros poemas, caso necessário, e assinar como o franco-suíço, é demonstrada a profunda semelhança que havia entre a escrita dos dois poetas, a ponto de que não se percebesse a diferença entre os autores. Além disso, há também um descaso com a própria noção de autoria, um certo espírito de ruptura contra as convenções ligadas à produção literária, próprio da Vanguarda.

Entre essas relações estéticas, é importante ressaltar que a linguagem primitiva do *Pau Brasil* não reproduzia, porém, o exotismo de Cendrars. O próprio Oswald explica essa diferença:

O primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu poesia Pau Brasil (Andrade, 1949 *apud* Campos, 2017, p. 265).

Enquanto os vanguardistas buscavam, fora da velha Europa, inspiração nas novas civilizações de paisagens pitorescas e selvagens – o conteúdo exótico que Cendrars capta nas *Feuilles de Route* –, o tema brasileiro era, para nós, a identidade, o nativo, o “primitivismo mesmo”. Quando Oswald anuncia “a volta ao sentido puro” (Andrade, 2009b, p. 476) está propondo o primitivismo como forma de apreensão da cultura e dos estados brutos da sensibilidade brasileira coletiva. É a incorporação da “originalidade nativa” que absorveu a técnica primitiva dos vanguardistas ou mais diretamente de Cendrars, pela simplificação e depuração formais. Assim, Oswald afirma que, esteticamente, o *Pau Brasil* coincidia com o “modernismo 100% de Cendrars”. No caso de *Feuilles de Route* e do *Pau Brasil*, são também essas íntimas correspondências formais e o foco no Brasil primitivo – exótico para um; nativo, original para o outro – que fazem Oswald inserir o caderno de viagens de Cendrars no movimento brasileiro, já que “de resto, o franco-suíço também escreveu poesia Pau Brasil”. Poemas e croquis “telegráficos” ilustram essa correspondência entre as obras e representam uma época em que a inovação e a síntese eram pré-requisitos de uma nova arte.

## Referências

AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.

ANDRADE, Mário de. Blaise Cendrars – *Feuilles de Route* (I. *Le Formose*) – Desenhos de Tarsila – Paris, 1924; *L'Or – Romance* – Grasset, Paris, 1925 (1925). In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001. p. 413-415.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago (1928). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas metalingüísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009a. p. 504-511.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas metalingüísticos, manifestos, pre-fácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009b. p. 472-478.

ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 11-109.

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. *As relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no modernismo brasileiro*. 2022. 354f. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2022.

BANDEIRA, Manoel. Cendrars naqueles tempos (1961). In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001. p. 469-470.

BOCCIONI, Umberto. et al. Manifeste des peintres futuristes (1910). In: LISTA, Giovanni. *Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973. p. 163-166.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 239-266.

CARVALHAL, Tânia Franco. Presença da literatura francesa no Modernismo brasileiro. In: CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre: Edições URGES, 1970. p. 149-188.

CENDRARS, Blaise. *Blaise Cendrars vous parle...: suivi de Qui êtes vous?, Le paysage dans l'oeuvre de Léger et de J'ai vu mourrir Fernand Léger*. Organização de Claude Leroy. Paris: Denoël, 2006.

CENDRARS, Blaise. *Tout autour d'aujourd'hui*: poésies complètes avec 41 poèmes inédits. Organização e notas de Claude Leroy. Paris: Denoël, 2001.

GLEICK, James. *A Informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada*. Tradução de Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913). In: LISTA, Giovanni. *Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973. p. 142-146.

MILLIET, Sérgio. Crônica Parisiense (1925). In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001. p. 409-410.

PIGNATARI, Décio. Vanguarda como antiliteratura; Marco Zero de Andrade; In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 121-125; 149-166.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 15-19.

# Entre a objetividade e a fantasia: reflexões de Alfred Döblin sobre o romance

*Between Objectivity and Fantasy: Alfred Döblin's Theoretical Inquiries into the Novel*

Gabriela Siqueira Bitencourt  
Universidade Federal de São Paulo  
(UNIFESP) São Paulo | SP | BR  
FAPESP  
gabriela.bitenc@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9782-3729>

**Resumo:** Com uma atuação teórica intensa no início século XX, Alfred Döblin foi um autor que se dedicouativamente a refletir sobre o romance. Este artigo parte de dois conceitos apresentados em “A construção da obra épica” (1928) para discutir a concepção de romance formulada na obra teórica de Döblin. Procura avaliar, ainda, como essa concepção dialoga com os debates artísticos da época. Para isso, começaremos apresentando dois conceitos-chave do ensaio: relato e fantasia. Em seguida, mostraremos como o uso do conceito de relato remonta a reflexões tecidas desde os primeiros escritos de Döblin e ao diálogo intenso com o Futurismo. Ponderaremos também acerca do conceito de fantasia e sua relação com as noções de objetividade/relato. Por fim, comentaremos como a mudança de peso conferida à relação entre os dois termos, em 1928, deve ser compreendida à luz do debate sobre o romance-reportagem da Nova Objetividade.

**Palavras-chave:** Alfred Döblin; Nova Objetividade; Futurismo; romance; épica; romance-reportagem.

**Abstract:** With an intense theoretical engagement in the early 20th century, Alfred Döblin was a prolific author who dedicated himself extensively to reflections on the novel. This article builds upon three concepts presented in “Construction of the Epic Work” (1928) to explore Döblin’s conception of the novel and the dialogues his work later establishes with the artistic debates of that period. To this end, we will initially introduce two key concepts from the essay: report and fantasy. Next, we will illustrate how Döblin’s utilization of the report concept stems from his early writings and his dia-



logue with Futurism. We will also examine the concept of fantasy and its connection to objectivity and report. Finally, we will discuss how the shift in emphasis on the relationship between report and fantasy in 1928 should be understood in the context of the ongoing debate surrounding the New Objectivity reportage novel.

**Keywords:** Alfred Döblin; New Objectivity; Futurism; novel; epic; reportage novel.

The only realism in art is that of the imagination.  
It is only thus that the work escapes plagiarism of the nature  
and becomes creation.

William Carlos Williams

No Brasil, “A construção da obra épica” é, provavelmente, o texto teórico mais conhecido de Döblin – talvez menos por conta do próprio autor do que pela menção feita a ele por Walter Benjamin. Em sua resenha de 1930 sobre *Berlin Alexanderplatz*, “A crise do romance?”, Benjamin (1994) cita o ensaio, e a referência certamente contribuiu para que “A construção da obra épica” fosse reconhecido como um dos textos alemães mais relevantes sobre o gênero do romance, ainda que Döblin tenha escrito e publicado uma série de outros ensaios especificamente sobre o tema desde a primeira década do século XX.

Quando o elaborou, em 1928, para ser proferido como palestra,<sup>1</sup> Döblin estava em meio à escrita de *Berlin Alexanderplatz*, cujo sucesso imediato fez com que seu autor, que já acumulava uma longa lista de publicações, viesse a se tornar um dos nomes mais prestigiados da cena literária daqueles anos. Suas reflexões teóricas, que já desfrutavam de certo reconhecimento, ganharam projeção nesse momento em que era constatado – por exemplo, na resenha de Walter Benjamin – que as afinidades entre sua teoria e sua prática artística eram evidentes.<sup>2</sup> Sem dúvida, o conceito central para a teoria do romance de Döblin é “épica” e o fato de “obra épica” substituir o termo “romance” no título da palestra é significativo. Pode parecer contraintuitivo que um escritor modernista enfatize justamente essa nomenclatura clássica. Contudo, como teremos a oportunidade de indicar, trata-se de uma concepção de obra que comparece desde as primeiras reflexões de Döblin sobre produção em prosa e ganha contornos cada vez mais nítidos na reelaboração gradual e contínua pela qual sua teoria passará. De fato, muitas das reflexões e das orientações apresentadas em “A construção da obra épica” parecem dialogar com sua trajetória anterior e, em aspectos pontuais, contradizê-la.

<sup>1</sup> Apenas no ano seguinte ele seria lançado em formato impresso na revista literária *Neue Rundschau*.

<sup>2</sup> “Seu último livro [Berlin Alexanderplatz] mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem” (Benjamin, 1994, p. 55).

O intuito deste artigo é apresentar alguns conceitos que acreditamos serem relevantes para compreender essa teoria do romance de Döblin, desenvolvida nas primeiras três décadas do século XX, e o diálogo estabelecido pelo autor especificamente com o Futurismo e a Nova Objetividade. “A construção da obra épica” foi o último ensaio publicado no período no qual nos concentraremos e será nosso ponto de partida e chegada, pois condensa os elementos desse desenvolvimento e revela-se um momento privilegiado para identificarmos os princípios mais importantes para nossa análise, a partir dos quais podemos lançar um olhar retrospectivo sobre os primeiros anos de sua produção teórica. Entretanto, antes de continuar, é preciso ressaltar que discutir um texto como esse traz alguns desafios. Talvez o maior deles seja o fato de que se trata de um ensaio muito extenso, com uma série de elementos que mereceriam ser examinados em profundidade.<sup>3</sup> Dada a impossibilidade de tratar de todos os temas nele presentes, optamos por estabelecer um recorte e selecionamos dois termos apresentados na palestra, que encaminham a discussão a partir de dois eixos: o primeiro eixo é como os conceitos se desenvolvem na teoria do próprio Döblin; o segundo, como dialogam com os modernismos da época. Os conceitos selecionados são “relato” e “fantasia”.

## Uma questão de estilo: as primeiras reflexões

Ao resenhar o romance *Berlin Alexanderplatz*, Walter Benjamin (1994, p. 54-60) enfatizou que, no contexto do debate então corrente acerca da “crise do romance”, Döblin não se resignou, mas elaborou e propôs uma espécie de, senão solução, ao menos resposta.<sup>4</sup> Expressa no romance e formulada teoricamente no ensaio “A construção da obra épica”, a resposta parece construída sobre termos – como “épica”, “relato”, “suprarrealidade” etc. – que não se revelam, à primeira leitura, imediatamente apreensíveis no sentido específico que o autor lhes confere. Eles podem, contudo, ser iluminados a partir de uma decomposição da estrutura do próprio ensaio e da análise de produção teórica que Döblin já desenvolvia desde as décadas anteriores.

O ensaio “A construção da obra épica” é dividido em oito seções, das quais as quatro primeiras seriam uma tentativa de circunscrever o sentido do termo “épico” e as quatro seguintes responderiam a questões mais práticas de escrita:

- 1 A obra épica faz o **relato** de uma suprarrealidade.<sup>5</sup>
- 2 A obra épica recusa a realidade.
- 3 A épica não fala do passado, representa-o.
- 4 O caminho para a futura épica.
- 5 Diferença entre o atual modo de produção individualista e o coletivo de outrora.
- 6 Descrição do estágio incubador do atual processo de produção épica.

<sup>3</sup> Para uma apresentação dos diferentes temas do ensaio, cf. Gregory (2017).

<sup>4</sup> “Como teórico, Döblin não se resigna com essa crise [do romance], mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua” (Benjamin, 1994, p. 55).

<sup>5</sup> Grifo próprio.

7 Detalhes do processo de produção.

8 A linguagem no processo de produção.

O primeiro aspecto a ser destacado diz respeito ao fato de o termo “relato” aparecer diretamente associado ao conceito de “épica” logo no primeiro subtítulo do ensaio. A relação entre relato, épica e romance será desenvolvida nas três primeiras seções, que podem ser resumidas, para os fins deste artigo, do seguinte modo: Döblin parte da proposição de que o relato<sup>6</sup> é a forma essencial da épica e discorre acerca do parentesco que essa forma possui com a história, o relato histórico e o jornalismo. Contudo, pergunta-se Döblin, como pode o romance – um gênero ficcional – ter como base a mesma forma da narrativa histórica e do jornalismo, nos quais encontramos acontecimentos factuais, verídicos? A partir dessa questão, Döblin desenvolverá uma longa argumentação para concluir que, embora a ficção esteja no campo da imaginação, ela não é menos verdadeira do que a história ou o jornalismo. Ainda que seus fatos não sejam documentados historicamente, que sejam fruto da criatividade, eles contêm um laço tão profundo com a realidade, que a obra épica age, como diz Döblin, no sentido do conhecimento.<sup>7</sup> Aliás, dirá Döblin, é fundamental que a épica recuse a realidade<sup>8</sup> – provocação à qual retornaremos mais adiante.

A ênfase dada por Döblin, nestas três primeiras seções do ensaio, à relação entre o relato e o conteúdo de verdade da ficção recupera questões que aparecem desde algumas de suas primeiras reflexões teóricas, quando seu diálogo ocorria principalmente com os artistas próximos ao círculo da revista *Der Sturm*. Ainda estudante de medicina, em 1904, Döblin conheceu Herwarth Walden (pseudônimo de Georg Lewin), responsável por organizar a *Verein für Kunst*, por meio da qual Döblin passou a ter contato com nomes hoje muito conhecidos do universo artístico berlnense da época, como a poetisa Else Lasker-Schüler e o dramaturgo Frank Wedekind.

É justamente em uma carta a Walden, em 1909, que podemos recuperar a, possivelmente, primeira menção que Döblin fez à questão de estilo literário, enfatizando o termo “relato” e a noção a ele associada de “objetividade”. Comentando um número da revista *Das Theater*, editada à época por Walden, Döblin reprova vários dos textos então publicados aos quais censura, acima de tudo, o estilo: “Mais relato, mais crítica, menos estilo, menos decoração” (Döblin, 1970, p. 50). É importante ressaltar que, aqui, ele não está falando de prosa ficcional, mas, sim, da prosa jornalística da revista *Das Theater*. Ainda assim, a carta é relevante porque começam a aparecer os termos que marcaram, de modo significativo, as primeiras produções teóricas de Döblin. Gostaríamos de destacar o uso do termo “relato”, a exigência de um “estilo neutro”, e a menção à “objetividade”, feita em referência aos princípios de Alfred Loos, sobre os quais Döblin pondera: “Ser objetivo; a cada coisa, sua objetividade particular” (1970, p. 50, tradução própria).<sup>9</sup> São termos que se entrelaçam e aparecem, com ênfases e enfoques diferentes, no desenvolvimento posterior da teoria de Döblin até 1929.

6 Para o termo *der Bericht* (o relato), em um dicionário alemão comum, encontramos a definição de que se trata da reprodução objetiva (*sachlich*) de um acontecimento (Cf., por exemplo, BERICHT, der. In: DUDEN. Berlin: Cornelsen, c2024. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bericht>. Acesso em: 6 nov. 2023).

7 “A obra de arte age em dois sentidos: no do conhecimento [...] e no da criação. [...] As obras artísticas têm a ver com a verdade” (Döblin, 2017a, p. 129).

8 “A obra épica recusa a realidade” (Döblin, 2017a, p. 129).

9 “Sachlich sein, jedes Ding seine besondere Sachlichkeit”.

## Diálogos, divergências e a formulação de um projeto estético singular

O primeiro texto teórico no qual esses termos ganham contornos mais definidos, e a partir do qual é possível começar a compreender o diálogo que Döblin estabeleceu com os outros modernismos, é uma carta aberta publicada por ele, em 1913, na revista *Der Sturm*, e dirigida a Filippo Tommaso Marinetti. Essa não era, contudo, a primeira vez que Döblin escrevia sobre Futurismo. Motivado pela primeira exposição de Arte Futurista em Berlim, em 1912, promovida pela galeria associada à revista *Der Sturm*, Döblin publicou um ensaio em que elogia o Futurismo, mas faz questão de sugerir que o comprehende não como um esquema rigoroso a ser seguido por outros artistas, e sim como uma energia, um “movimento adiante” (Döblin, 1985b, p. 116), conforme anuncia ao fim da resenha à exposição.

Contudo, o entusiasmo inicial parece se desfazer assim que Döblin tem contato, em outubro de 1912, com o “Manifesto técnico da literatura futurista”, de Marinetti e, depois, em março de 1913, com o “Suplemento ao Manifesto Técnico”, ambos publicados na revista *Der Sturm*. O texto de Döblin, impresso na mesma edição de março de 1913, ao lado do “Suplemento” de Marinetti, é uma reação a este. A relevância do Futurismo no início do século XX pode ser avaliada na medida em que praticamente todos os artistas e movimentos europeus sentiram-se obrigados a reagir aos estímulos e provocações dos inúmeros manifestos lançados pelo grupo italiano. Com Döblin não foi diferente e, à sua resposta, ele conferiu o título “Técnica verbal futurista. Carta aberta a F. T. Marinetti”. Nesse ensaio, o autor discute o romance *Mafarka Il Futurista* e os manifestos, mas, acima de tudo, e o que é mais importante para este artigo, recusa o caráter normativo, os princípios inflexíveis e beligerantes das reflexões de Marinetti, a destruição da estrutura lógica da sintaxe em favor do que o autor italiano consideraria o ideal literário. Enfatizando que cada artista “cresce a seu modo”, e que é necessário que se respeite esse processo particular, Döblin (2017d, p. 87) pontua: “Mas o que é mais grave e perigoso é a sua ‘monomania’, pois o senhor é um ‘monomaníaco’ quando agride a sintaxe por amor ao culto da plasticidade das batalhas”.

Esse ensaio é, portanto, sobretudo negativo, uma recusa (intransigente) das proposições intransigentes sobre técnica literária e da normatividade de Marinetti. Entretanto, embora seja principalmente uma negação, já são indicados alguns elementos propositivos, como podemos notar no seguinte trecho: “O que não é direto, repleto de objetividade, nós dois recusamos. Os epígonos tradicionais reservam-se para os desamparados. Naturalismo, Naturalismo; ainda não somos suficientemente naturalistas” (Döblin, 2017d, p. 85). Vale a pena destacar dois elementos fundamentais: a defesa da liberdade técnica e também a afirmação de um desejo de objetividade – dito explicitamente na primeira frase e, de certo modo, enviesadamente pela citação do Naturalismo. Ocorre que os elementos ainda não são realmente desenvolvidos pelo autor e permanecem pouco claros, apenas sugeridos. Eles só ganharão maior precisão em um novo ensaio, publicado poucos meses depois.

Provavelmente o texto teórico mais conhecido de Döblin dos anos 1910, “Aos românticos e seus críticos. Programa berlinese”<sup>10</sup> (Döblin, 1963a, p. 15-19, tradução própria) foi escrito em maio de 1913 e publicado, também, na revista *Der Sturm*. Nele, o autor procurará expor as fundações desse projeto literário que, como veremos, sofrerá algumas alterações

<sup>10</sup> “An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm”.

com o passar dos anos. É possível argumentar que a provocação de Marinetti surtiu quase o efeito de um impulso para que Döblin começasse a elaborar teoricamente o que entendia como sua tarefa de artista, o papel da sua obra naquele momento histórico. Não deixa de ser curioso pensar que, embora tenha criticado Marinetti por tentar estabelecer regras rígidas de composição, esse texto seja bastante programático e quase dogmático. Contudo, diferentemente de Marinetti, Döblin não se preocupa em prescrever técnicas de composição, mas em elaborar princípios.

Para o objetivo deste artigo, vale mencionar que o “Programa berlinense” parte de uma crítica à tendência individualista das produções em prosa daqueles anos<sup>11</sup> para propor uma forma de superação que, ao contrário da iconoclastia futurista, recupere os vínculos com a tradição. Esse vínculo é realçado pela própria estrutura do texto, que começa citando Homero e termina com a observação de que “[o] romance precisa renascer como obra de arte e epopeia moderna” (Döblin, 1963a, p. 19, tradução própria).<sup>12</sup> Ainda que a associação entre o romance e a ideia de uma epopeia moderna não fosse nenhuma novidade, suas implicações práticas não eram – nem são hoje em dia – uma obviedade. Muito menos em um período no qual as palavras de ordem pareciam ser de ruptura absoluta com os elementos e conceitos artísticos tradicionais.

A primeira pista sobre o sentido da ênfase conferida à tradição está na escolha do termo “epopeia”. Associado à menção a Homero, o termo remete o/a leitor/a a uma experiência artística de comunicação direta da obra com o público, de participação da arte na vida da sociedade. Isso fica claro quando Döblin, ao censurar a tendência individualista do romance, afirma que “a criação poética não é roer as unhas e palitar os dentes, mas uma questão pública” (Döblin, 1963a, p. 15, tradução própria).<sup>13</sup> Ou seja, a despeito das palavras de ordem de Marinetti, Döblin insiste no aprendizado que o autor deve extrair da tradição. Esse diálogo combativo com o autor italiano é perceptível quando cotejamos a abertura do “Programa berlinense” com as primeiras linhas do “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, no qual consta: “No avião, sentado sobre o tanque de gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero” (Marinetti, 1980, p. 81).

Já em Döblin, temos a seguinte abertura:

O artista trabalha em sua cela fechada. Dois terços dele são autoengano e bravata.  
A porta está aberta à discussão.

Algumas coisas não mudam com o tempo: ainda é possível apreciar Homero; a arte conserva, mas o método de trabalho muda (Döblin, 1963a, p. 15, tradução própria).<sup>14</sup>

A disputa com o futurista é evidente. A recusa da iconoclastia e da argumentação de Marinetti parte da afirmação de que o romance do século XX tem, sim, grandes modelos

<sup>11</sup> “Os escritores de prosa [...] mastigam ininterruptamente os ‘conteúdos’ e problemas de sua própria incapacidade.” “Die Prosaautoren [...] kauen unentwegt an ‘Stoffen’ und Problemen ihrer Unzulänglichkeit” (Döblin, 1963a, p. 15, tradução própria).

<sup>12</sup> “Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.”

<sup>13</sup> “Dichten ist nicht Nägelkauen und Zahnstochern, sondern eine öffentliche Angelegenheit.”

<sup>14</sup> “Der Künstler arbeitet in seiner verschlossenen Zelle. Sein Persönliches ist zwei Drittel Selbstdäuschung und Blague. Die Tür zur Diskussion steht offen. Gewisses ist unverrückbar in der Zeit; Homer lässt sich noch genießen: Kunst konserviert, aber die Arbeitsmethode ändert sich.”

épicos. Contudo, é preciso – diz Döblin – reconhecer que os tempos mudaram e não é possível retornar aos modelos antigos sem ser, como é mencionado mais adiante, “devorado pelas traças”. Se voltar no tempo e buscar moldes ultrapassados não é possível, esse ensaio é, sobretudo, propositivo. Não se trata de definir técnicas rígidas (não é o caso de reproduzir a normatividade de Marinetti), mas de estabelecer princípios sem os quais não seria possível que o romance renascesse como “epopeia moderna”. Duas passagens, em especial, podem nos dar as primeiras pistas acerca de um dos princípios que começam a se desenhar e que se relacionam com a já mencionada carta a Herwarth Walden: “O objeto do romance é a realidade sem alma. [...] [O leitor] deve julgar, não o autor. A fachada do romance não pode ser nada além de pedra e aço” (Döblin, 1963a, p. 17, tradução própria).<sup>15</sup> E, mais adiante, Döblin (1963a, p. 17, tradução própria)<sup>16</sup> enfatiza: “não se narra, constrói-se”.

Antes de comentarmos a relação desses trechos com a carta de 1909 a Walden, gostaríamos de destacar a referência feita por Döblin ao termo “Naturalismo” na “Carta aberta a F. T. Marinetti” e no “Programa berlinense”. Neles, Döblin qualifica o Naturalismo como um componente fundamental de sua própria teoria. A afinidade com as formulações teóricas de Émile Zola é, de fato, profunda e podemos constatá-la ao lermos, por exemplo, o seguinte texto publicado pelo autor francês:

A primeira característica do romance naturalista [...] é a reprodução exata da vida, a ausência de todo elemento romanesco. A composição da obra consiste apenas na escolha das cenas e numa certa ordem harmônica de desenvolvimentos. [...] O autor [Gustav Flaubert] as selecionou e equilibrou cuidadosamente, de modo a fazer de sua obra um monumento da arte e da ciência. [...] Falta inclusive qualquer intriga (Zola, 1995, p. 96).

Em trecho posterior do mesmo ensaio, as observações de Zola sobre a posição do autor e a construção do narrador também parecem ressoar nos princípios elaborados por Döblin:

O romancista naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. [...] O autor não é um moralista, mas um anatomista que se contenta em dizer o que encontra no cadáver humano. Os leitores concluirão, se quiserem [...]. Quanto ao romancista, esse se mantém afastado, sobretudo por razões de arte, para deixar à obra sua unidade impessoal, seu caráter de termo escrito para sempre sobre o mármore (Zola, 1995, p. 98).

Como é possível notar, entre as formulações de Zola e as proposições de Döblin existe afinidade de princípios. Destacamos dois pontos em comum: neutralidade do narrador e objetividade. Ambos respondem, na teoria de Döblin, à constatação de uma circunstância histórica que se revela, para a arte, um problema. O “manifesto” do autor alemão começa identificando esse problema: o artista está em seu quarto, isolado. E termina com um objetivo: o renascimento do romance como obra de arte e epopeia moderna. Ou seja, a superação do isolamento depende de uma forma de arte capaz de se comunicar, de participar da esfera pública. O caminho para a solução do problema histórico e para a realização do objetivo reside

<sup>15</sup> “Der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität. [...] [Der Leser] mag urteilen, nicht der Autor. Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl.”

<sup>16</sup> “Man erzählt nicht, sondern baut.”

nesses princípios básicos que são desdobrados por Döblin em um conjunto de conceitos, dos quais destacaremos três.

O primeiro conceito que nos interessa está associado à noção de estilo e objetividade e nos remete à carta de 1909 a Walden, na qual Döblin (1970, p. 50, tradução própria) havia exigido “menos estilo”. Já no ensaio de 1913, dando um passo adiante, ele qualifica o estilo almejado a partir do conceito de *steinerner Stil* (Döblin, 1963a, p. 18),<sup>17</sup> um estilo pétreo. É de pedra, rígido, intransponível. Na citação de Zola, destacada anteriormente, não por acaso será dito, de modo similar, que o texto deve estar escrito “sobre mármore”.

O segundo conceito é o de despersonalização (*Depersonation*) e diz respeito ao efeito buscado pela construção da voz narrativa: o narrador não deve se fazer notar. As coisas devem aparecer ao leitor como se estivessem, efetivamente, desenvolvendo-se diante dele: “Eu não sou eu, mas a rua, os lampiões, este e aquele acontecimento, mais nada” (Döblin, 1963a, p. 18, tradução própria).<sup>18</sup> Nas palavras de Erich Kleinschmidt (2013, p. 625), o narrado se torna narrador. Döblin ainda enfatiza a importância da objetividade, rebateando e recusando o “psicologismo” no romance, os mergulhos na subjetividade das personagens que buscariam descobrir os motivos profundos e o sentido das ações. A essa crítica, o autor agrega uma negação da psicologia em defesa, não por acaso, da psiquiatria: após a conclusão de seus estudos universitários, Döblin passou a trabalhar como neurologista e psiquiatra, e a psiquiatria representava, para ele, a única ciência capaz de compreender o ser humano em sua totalidade. Reunindo na teoria sua prática médica e literária, Döblin formula uma proposição artística segundo a qual o autor deveria, tal como o psiquiatra, limitar-se a observar os fenômenos. A partir disso, o romance encontraria, na reprodução neutra e objetiva de acontecimentos, a essência da experiência do indivíduo. De novo, podemos pressentir em suas formulações algo de Zola, segundo o qual o autor não seria um “moralista”, mas um “anatomista”. Embora não possamos desenvolver a comparação de modo aprofundado, é importante indicar que a ênfase na psiquiatria, e não na anatomia, tem consequências profundas para a forma do romance. Isso pode ser observado, por exemplo, nos contos de Döblin, publicados nesses anos, nos quais o interesse pela representação do desvio, do desajuste psicológico, é de primeira ordem.

É curioso notar como a noção de “objetividade” ganha traços muito particulares a partir de um terceiro conceito proposto no “Programa berlinense”, a saber, o de “fantasia factual” (“*Tatsachenphantasie*”) (Döblin, 1963a, p. 19). Recorrendo a ele, Döblin afirma a importância de o exercício artístico estar conectado aos fatos, por meio de uma “narrativa despersonalizada” – mas, ainda assim, aliado à esfera da fantasia. Essa visão pouco ortodoxa da objetividade nos remete novamente à “Carta aberta a F. T. Marinetti”, na qual Döblin afirma que a objetividade é, ao contrário do que imaginaria o futurista italiano, peculiar a um artista como Charles Baudelaire (Döblin, 2017a, p. 86). Essa afirmação é iluminadora na medida em que Baudelaire elabora um modo de expressão “objetivo” das neuroses urbanas, que o leitor encontrará frequentemente nas produções de Döblin.

<sup>17</sup> É importante mencionar também o conceito de “Kinostil” (estilo cinematográfico) elaborado neste ensaio por Döblin. Fundamental como resposta ao contexto contemporâneo, como incorporação do dinamismo urbano e da recente técnica cinematográfica, o conceito de “Kinostil” e as formulações do “Programa berlinense” foram analisados por Cornelsen (2010).

<sup>18</sup> “Ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts.”

## Retomadas e desdobramentos

Em linhas muito gerais, esses são alguns dos conceitos que aparecem nos primeiros textos teóricos e que nos ajudam a começar a compreender como Döblin propõe e reformula seu projeto estético. Nesses textos anteriores à Primeira Guerra, portanto, trata-se de romper o isolamento do autor e, por consequência, do romance, reincorporando a arte à esfera da vida. Contudo, é importante ressaltar que, em seu “Programa berlinense”, Döblin não especifica quais aparatos técnicos transformam o cotidiano, tampouco explicita a natureza das mudanças com as quais a literatura deveria lidar. Ele diz apenas: os tempos mudaram. E é quase como se dissesse: “sabemos do que estamos falando”. Se as mudanças são de conhecimento geral, é preciso deter-se sobre o que interessa, a saber, sobre técnica narrativa. A superação das condições de trabalho e vida do escritor (isolado em seu quarto fechado) dependeria também da “fantasia factual”, ou seja, de uma criatividade orientada para o mundo, recusando o “roer de unhas” do romance psicológico. Este último, com sua imersão na vida interior, partia do pressuposto de que a subjetividade poderia ser explicada, esclarecida a partir de uma concentração nos dados subjetivos. Evitar tal imersão, deter-se sobre os fatos é, portanto, reencontrar o sentido coletivo da arte, reencontrar, como diz Döblin ao final do “Programa berlinense”, o romance como epopeia moderna. Este é, então, o primeiro momento em que o projeto de romance, para Döblin, torna-se mais compreensível: a modernidade é o processo que levou ao isolamento do artista, e a elaboração de uma forma a partir dos princípios estéticos e conceitos propostos (objetividade, despersonalização e fantasia) possibilita a reintegração da arte na vida, a recuperação da raiz do gênero do romance.

Esse conjunto de elementos (tanto as críticas quanto os princípios) continuará aparecendo em textos subsequentes como, por exemplo, em “Observações sobre o romance” e “Über Roman und Prosa” (“Sobre romance e prosa”), ambos escritos em 1917. No primeiro, em lugar do termo epopeia, Döblin reforça o uso de “épica” e, para identificar a característica particular da obra épica, concentra-se nos erros cometidos pelos autores na construção do enredo: o enredo organizado em torno de um núcleo de tensão representa uma simplificação que, argumenta o autor, resulta na ruína da forma do romance. Nesse primeiro momento, o uso de “épica” é descritivo: trata-se do gênero narrativo (aqui, Döblin pensa especialmente no romance), que o autor irá contrapor, para fins de ilustração, ao drama. Contudo, mais adiante, ele distinguirá o “escritor épico” (*Epiker*) do mero “escritor” (*Schriftsteller*), ao qual falta “força criativa” (Döblin, 2017b, p. 97). Ou seja, aqui já é sugerida uma conotação valorativa que nos remete à “epopeia moderna” do “Programa berlinense”.

Além disso, aproveitando o tema da construção da estrutura do enredo a partir do esquema de conflito e resolução, ele mais uma vez ataca a área da psicologia: “Psicologia em forma de literatura é um disparate” (Döblin, 2017b, p. 95). E, embora não se detenha sobre a construção da voz narrativa, Döblin passa brevemente pela questão do estilo – algo que já identificamos em textos anteriores. Como vimos, na carta a Herwarth Walden, em 1909, ele recusava o estilo floreado. Depois, em 1913, de modo propositivo, Döblin concebe o estilo pétreo. Quatro anos depois, neste ensaio de 1917, Döblin explicará que

[...] o estilo simples, narrativo [...] é uma dádiva divina, da qual ele [o autor] não deve abrir mão. O estilo não deve se sobrepor à representação como uma superfície molhada. Estilo não é nada mais do que o martelo com que se trabalha, com a

maior objetividade possível, o representado. Já é um erro se o estilo se fizer notar (Döblin, 2017b, p. 95).

Já no ensaio “Über Roman und Prosa” (“Sobre romance e prosa”), Döblin se debruça sobre a construção da voz narrativa e, embora não mencione novamente o Naturalismo, podemos encontrar os sinais de sua afinidade em relação à teoria de Zola na imagem do escritor como um cientista que não deve importunar a ordem do mundo observado:

No romance, tudo deve ser deixado para si mesmo. O escritor deve isso às suas figuras, suas criações. Falar diretamente significa se intrometer, interromper; o autor fala indiretamente, ou seja, ele organiza. [...]. Com o fôlego suspenso, em completo silêncio, ele segue a vida dos seus personagens como um cientista segue o jogo de animais delicados e ariscos. É difícil ficar sempre calado, frequentemente, parece impossível, mas é aí que entra a questão da habilidade. É possível retratar, descrever, mas é preciso evitar qualquer expressão de participação, concordância, discordância, não podemos ser nossos próprios espectadores; é preciso que não pareça que o autor sabe quais efeitos irá alcançar (Döblin, 1985c, p. 227, tradução própria).<sup>19</sup>

Os ecos do estilo pétreo são claros quando Döblin procura enfatizar a necessidade de um exercício técnico que acobre os traços de agência do autor, assegurando uma distância entre este e o mundo narrado. Mais adiante, Döblin ressalta ainda a importância da estruturação desse universo autônomo, na qual o leitor deve adentrar:

[O autor] silencia, não narra. Transforma-se completamente no processo extremamente concreto. O leitor não o reconhece como autor, assim como Zeus não foi reconhecido como touro quando raptou Europa, e não como chuva, quando se aproximou de Danae. O autor sequer se reconhece nos eventos. O leitor, que é deixado sozinho, deve atravessar ruas reais, nas quais tem de se orientar, encontrar seu caminho. Ele precisa estar diante de uma fachada de ferro, muda (Döblin, 1985c, p. 228, tradução própria).<sup>20</sup>

Embora não possamos nos deter sobre todos, há outros textos – como “Reforma do romance” (Döblin, 2017c) e “Bekenntnis zum Naturalismus” (“Confissão ao naturalismo”) (Döblin, 1985a) – nos quais essas críticas e conceitos estão presentes. O recorte feito, contudo, já nos permite observar como a ideia de épica representa, na teoria de Döblin (2017b, p. 94), a tentativa de

<sup>19</sup> “[...] Im Roman muß alles sich selbst überlassen werden. Man schuldet das seinen Gestalten, seinen Geschöpfen. Unmittelbares Sprechen heißt hineinreden, unterbrechen; mittelbar spricht der Autor, das heißt: er gestaltet. Der Romanautor muß vor allem schweigen können. [...] Mit angehaltenem Atem, ganz lautlos, folgt er dem Leben seiner Figuren wie ein Naturforscher dem Spiel zarter, scheuer Tiere. Es ist schwer, immer zu schweigen, oft scheint es unmöglich, aber hier setzt die Geschicklichkeit ein. Man kann schildern, beschreiben, man hat sich jeder Äußerung der Teilnahme, des Wohlgefällens, Mißfallens zu enthalten, darf nicht sein eigener Zuschauer sein; es darf nicht aussehen, als ob man weiß, welche Wirkungen man erzielt.”

<sup>20</sup> “(Der Autor) schweigt, erzählt nicht, verwandelt sich gänzlich in den sehr konkreten Vorgang. Man erkennt ihn nicht als Autor, so wie man Zeus nicht als Stier erkannte, wie er die Europa raubte, nicht in dem Regen, wie er sich der Danae näherte. Nicht einmal er selbst erkennt sich in den Vorgängen. Der Leser, allein gelassen, muß durch wirkliche Straßen gehen, in denen er sich zu orientieren, zurechtzufinden hat. Vor einer eisernen, stummen Front muß er stehen.”

enfrentar o problema da “simplificação do romance” e de seu consequente afastamento de sua raiz épica. Um problema que reside, também, na situação do próprio escritor. Como mencionado no “Programa berlinense”, de 1913, “o autor” continuava “em seu quarto fechado”.

## A defesa da fantasia e o romance-reportagem

No fim da década de 1920, é publicado o ensaio “A construção da obra épica”, ponto de chegada e transformação dos conceitos e princípios que Döblin havia desenvolvido na década anterior.<sup>21</sup> Nele, o autor argumenta que a épica, como recurso de contraposição e reação à situação de isolamento do romance, seria o campo em que é possível acessar a “esfera verdadeira” da realidade por meio de “situações elementares da existência do ser humano” (Döblin, 2017a, p. 127). A questão, por si só muito abstrata, da “esfera verdadeira” a ser alcançada pela arte, foi abordada de modos diversos e difusos nos diferentes ensaios que já apresentamos. No “Programa berlinense”, por exemplo, aparece como “o real”,<sup>22</sup> na “Carta aberta a Marinetti”, como um “anseio muito forte pela busca da realidade” (Döblin, 2017d, p. 88).<sup>23</sup> Esse real, contudo, não pode ser entendido como mera “coisificação”<sup>24</sup> e, por isso, Döblin ressaltou a importância da fantasia. Agora, em “A construção da obra épica”, o tema é retomado a partir da crítica a um tipo de romance que, deixando de lado seu vínculo com a representação da “esfera verdadeira”, teria se contentado com o rebaixamento à esfera do divertimento descompromissado:

E no que toca à arte, fizemos o seguinte: empurramos as obras de arte, do âmbito da realidade para o reino da ilusão, ou digamos simplesmente, para o reino do engano. Consideramos a vida como coisa séria e reservamos para a arte uma leveza bastante medíocre e cômica. Como pessoas sérias e ocupadas permitimos que a arte tenha validade em nossos momentos descompromissados, das oito às dez da noite (Döblin, 2017a, p. 129).

Para reagir a essa tendência, Döblin recupera suas antigas reflexões sobre as noções de objetividade e neutralidade, principalmente no que diz respeito à construção da voz autoral e ao estilo. Contudo, elas são reavaliadas à luz da ênfase que passa a ser concedida ao conceito de fantasia. Embora já estivesse presente no “Programa berlinense”, em “A construção da obra épica” esse conceito cresce em proporção e será fundamental para Döblin redimensionar uma série de proposições desenvolvidas nos ensaios já comentados, como a de “realidade” – que se torna agora “suprarrealidade” – e, sobretudo, a do relato.

Ao lado de “épica”, o “relato” surge no início de “A construção da obra épica” como um dos termos centrais, destacado já no primeiro subtítulo. Como vimos, a origem do termo nos

21 Há uma série de outros textos importantes publicados por Döblin neste período. Por serem diversos, com especificidades diferentes, optamos por realizar um recorte para nos concentrarmos nos conceitos indicados no início deste artigo.

22 “So hat man das Reale getroffen” (Döblin, 1963a, p. 17).

23 “[...] dem heißen Wirklichkeitsdrang” (Döblin, 1963b, p. 12).

24 “Teria o senhor inadvertidamente feito esta pequena, pequena confusão: realidade é ‘coisificação’, senhor Marinetti?” (Döblin, 2017d, p. 86).

leva às primeiras reflexões teóricas de Döblin. Aliado à objetividade, o relato – diz o autor retomando suas antigas proposições – representaria “a forma fundamental do épico” (Döblin, 2017a, p. 131). Contudo, o ensaio indica uma mudança de perspectiva teórica, com implicações importantes para a composição artística de Döblin:

Não recomendo usar a forma do relato como única e exclusiva na obra épica. [...] Eu mesmo confesso: já rendi exacerbada homenagem ao relato, ao dogma da cortina de ferro. Nada me parecia mais importante do que a assim denominada objetividade do autor (Döblin, 2017a, p. 132-133).

O romance *Berlin Alexanderplatz* pode oferecer uma ilustração do que Döblin procurava formular teoricamente. Um bom exemplo para observarmos essa alteração é a composição do narrador. Nos ensaios da década de 1910, Döblin insistia na neutralidade da voz narrativa: o narrador não deveria ser percebido, para que o efeito gerado fosse de exposição e o/a leitor/a pudesse ter a sensação de que não estava sendo “conduzido/a”. Como vimos no ensaio de 1917, era preciso que o/a leitor/a encontrasse seu caminho “nas ruas da cidade”. Em oposição a isso, vale destacar um pequeno trecho do prefácio do romance de 1929, *Berlin Alexanderplatz*:

Assim, nosso bom homem, que até o fim se mantivera forte, é levado à lona. Dá a luta como perdida, não sabe como continuar e parece liquidado.  
Mas antes de dar um fim radical a si mesmo, cai-lhe a venda dos olhos de uma forma que não contarei aqui. [...] Observar e ouvir valerá a pena para muitos que, como Franz Biberkopf, habitam uma pele humana e com os quais acontece o mesmo que a ele, a saber: que estar vivo exige mais do que um simples pãozinho com manteiga (Döblin, 2009, p. 9).

O narrador comenta, interfere, indica a posição do/a próprio/a leitor/a. Ou seja, muito distante do que é proposto, por exemplo, em “Programa berlinense”. O “dogma” do relato passa, também, por uma reavaliação similar:

É igualmente um dogma, um dogma na iminência de ser abolido, o fato de que o teatro só se realiza no decorrer do diálogo. Constatou com satisfação que o filme, a narrativa fotográfica, já penetraram experimentalmente no teatro e que a forma do teatro dialogado, já totalmente desgastada, do jogo das pessoas no palco, sem ter nada a ver comigo, me irrita (Döblin, 2017a, p. 133).

Não é casual a menção ao teatro feita na citação acima. Entre 1921 e 1924, Döblin escreveu regularmente para o jornal *Prager Tagblatt* como correspondente teatral. Atento, portanto, às produções dos palcos berolinenses, ele acompanhou de perto o experimentalismo desse período. A sobreposição de linguagens e mescla de gêneros que ele observa em cena são, como vemos, incorporadas em suas reflexões sobre o romance. Um dos efeitos mais evidentes é essa rejeição da doutrina do relato *puro* – doutrina que fora defendida entre os anos 1910 e 1920. À rigidez do relato, Döblin contrapõe a abertura a diferentes formas e estilos; ao dogma da objetividade, a liberdade da fantasia. Essa defesa da fantasia, que foi primeiro elaborada, de modo enfático, em 1928, na palestra “Schriftstellerei und Dichtung” (“Atividade

do escritor e criação literária”<sup>25</sup> (Döblin, 1963c, p. 94), é retomada em “A construção da obra épica” como um dos elementos fundamentais para a elaboração da épica, isto é, de uma obra capaz de “aproximar-se bem da realidade”, “agarrar a realidade” para “transpô-la” e atingir uma “esfera exemplar” (Döblin, 2017a, p. 127).

Isso não deve, contudo, levar o/a leitor/a do ensaio à conclusão de que só no fim da década de 1920, a “arte de fabular” (Döblin, 2017a, p. 153) passou a ganhar espaço em suas reflexões teóricas. Como pudemos constatar, o conceito de “fantasia factual” já estava presente no “Programa berlinense” de 1913. Tratava-se, é verdade, de uma fantasia orientada para os fatos; mas, ainda assim, havia convicção em sua importância. Indicar que os conceitos de objetividade e fantasia coexistem desde o início, ainda que com pesos diferentes, é importante para evitarmos a dedução de que a rejeição do relato *puro*, em “A construção da obra épica”, significava uma rejeição do relato em si mesmo, uma possível negação da objetividade.

De fato, podemos ser levados a essa impressão se compararmos a defesa feita por Döblin, em 1913, do “fanatismo” da objetividade (Döblin, 1963a, p. 18) à seguinte ponderação presente em “A construção da obra épica”: “Nada me parecia [antigamente] mais importante do que a assim denominada objetividade do narrador. [...] Mas ninguém é capaz de ficar preso a este ponto de vista uma vida toda” (Döblin, 2017a, p. 134). O trecho a seguir também poderia corroborar essa leitura:

O verdadeiro poeta foi em todos os tempos ele mesmo um fato. O poeta tem de mostrar e provar que ele é um fato e um pedaço de realidade [...] Ser o próprio fato e criar espaço para isso nas próprias obras, é isto que faz o bom autor, e a isso o exorto hoje, exorto-o a deixar cair a máscara coercitiva do relato e a mover-se na própria obra como julgar necessário (Döblin, 2017a, p. 136).

Ocorre que os elementos para que possamos interpretar o sentido dessa mudança estão no próprio parágrafo: “Os autores não tiveram que roubar fatos dos jornais nem misturá-los em suas obras, isso é insuficiente. Correr atrás e fotografar não bastam” (Döblin, 2017a, p. 136). Ao mencionar o jornalismo e a fotografia, Döblin explicita que está se referindo ao romance-reportagem – uma tendência literária que marcou os últimos anos da República de Weimar e o movimento da Nova Objetividade, com o qual Döblin teve uma relação complexa. Por um lado, Döblin foi visto como um dos expoentes do movimento e Walter Benjamin, no texto “Juden in der Deutschen Kultur” (“Judeus na cultura alemã”), de 1935, caracterizou-o como seu grande representante no âmbito da prosa.<sup>26</sup> Sem dúvida, as considerações teóricas desenvolvidas por Döblin entre 1910 e 1920 – em alguns pontos tão distantes do Expressionismo ao qual estão, cronologicamente, associadas –, parecem encontrar ressonância apenas na década de 1920. É nessa época que muitos termos similares aos que o autor havia defendido como princípios de produção estética – como objetividade, neutralidade, sobriedade – passam a fazer parte do debate corrente.

É fundamental, entretanto, notar que Döblin nunca se identificou plenamente com o movimento da Nova Objetividade. Ainda que suas proposições teóricas tenham muitas

25 A tradução do título é de autoria de Elcio L. Cornelsen, retirada de: CORNELSEN, Elcio. “Duas almas em um peito”: Alfred Döblin, médico e escritor, por ele mesmo. In: ARAUJO, Nabil (org.). *Imagens em discurso II – escrita do outro como escrita de si*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2020. p. 140.

26 Cf. em Becker (2000a, p. 65).

afinidades com as discussões e produções da época,<sup>27</sup> Döblin manteve-se sempre crítico, com uma postura autônoma e participou, no fim da década de 1920, do debate sobre o romance-reportagem: “Documentação em vez de ficção, reportagem em vez de romance: esse era – de modo abreviado e simplificado – o princípio estético de produção da literatura da Nova Objetividade” (Mörchen, 1995, p. 112, tradução própria).<sup>28</sup> A notoriedade alcançada pela coleção de artigos de Egon Erwin Kitsch, *Der rasende Reporter*, publicada em 1925,<sup>29</sup> é um exemplo relevante do tipo de tema e abordagem estilística que estava em evidência naqueles anos e que seria incorporado às expectativas em torno do próprio romance.<sup>30</sup>

Nesse debate sobre a relação e a contaminação mútua entre literatura e reportagem, era possível detectar, além de uma recorrente crítica a certa frivolidade do romance, uma inclinação ocasional à “desficcionalização” (Becker, 2000a, p. 154) da forma romanesca, como expressão de uma desconfiança voltada a tudo que parecia ter sua origem na ficção em favor do documento e do relato factual (Döblin, 2017a, p. 136). Ou seja, as formulações elaboradas por Döblin, em 1910, sobre neutralidade, construção da voz narrativa e objetividade desagaram, uma década depois, no veio artístico principal da literatura da Nova Objetividade, levando ao desenvolvimento de uma tendência que se estruturou como oposição absoluta e radical ao psicologismo, ao que se entendia por Expressionismo, mas também, no limite, à própria ficção.

Importa-nos compreender o contexto dessa tendência para conseguirmos avaliar a perspectiva de Döblin em “A construção da obra épica” e perceber que, ao enfatizar a fantasia e criticar a adesão imediata dos escritores aos documentos factuais, não se trata de um “retrocesso” e abandono das posições radicais de 1910, mas, sim, de uma disputa em torno do sentido da literatura, e mesmo da arte.<sup>31</sup> É por isso que, se Döblin havia acentuado, em seus primeiros textos, a importância do termo factual para se opor ao “psicologismo do romance”, depois, em 1928, quando a tendência literária dominante é a de negação da ficção, ele parece alterar a relação de forças, enfatizar a fantasia, sem, contudo, apagar qualquer um dos polos. É nesse ponto que a “realidade” se tornará a “suprarrealidade”, ou seja, quando a fantasia, em jogo com a realidade, atinge uma “nova verdade” (Döblin, 2017a, p. 131) capaz de expressar a “esfera exemplar” (Döblin, 2017a, p. 127). Döblin dirá que, se o autor épico está isolado, agora ele passa a “carregar o povo dentro de si”, e que “o eu observador assume, em nossos dias, o papel e a função que o povo desempenhava junto aos menestréis de outrora” (Döblin, 2017a, p. 141). Não se trata do autor ensimesmado, mas de um observador que não abandona o elemento da fantasia. Sempre atento aos fatos e aos documentos, ele não despreza o poder da ficção.

<sup>27</sup> Além do que já foi mencionado, é possível notar a afinidade das ponderações de Döblin com conceitos importantes da Nova Objetividade como “antipsicologismo”, “neutralidade” e “poética do fato” (*Tatsachenpoetik*). Cf. os documentos da época reunidos por Sabina Becker em Becker (2000b).

<sup>28</sup> “Dokumentation statt Fiktion, Reportage statt Roman: dies war – verkürzt und vereinfacht – die produktionsästhetische Maxime der literarischen Neuen Sachlichkeit”.

<sup>29</sup> Cf., por exemplo, a resenha de Klaus Hermann, publicada na *Die neue Bücherschau* 3, em 1925 (Hermann, 2000, p. 164).

<sup>30</sup> Cf. resenha de Leo Lania, em 1925, sobre Upton Sinclair (Lania, 2000, p. 164).

<sup>31</sup> No Brasil, são conhecidas sobretudo as críticas de Siegfried Kracauer acerca da questão do romance-reportagem. Cf. Machado (2013).

Rejeitando a crítica ao romance e o desprezo à ficção, Döblin (2017a, p. 153) defende “a arte de fabular do autor para compor a obra da palavra viva”. Rebelando-se contra o apagamento da literatura, Döblin (2017a, p. 143) encoraja o autor a “soltar-se, brincar, ter a coragem de sucumbir a feitiços interiores e ofertar-se a eles, em sacrifício, na forma e no conteúdo”. Como um nadador, ele convida o artista a lançar-se ao mar da épica, do qual ele não conhece a extensão, mas, como diz Döblin (2017a, p. 143), confiante em suas forças e no desejo de nadar.

## Financiamento

O trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo n. 2021/04960-5.

## Referências

- BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 1. Köln: Böhlau, 2000a.
- BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 2. Köln: Böhlau, 2000b.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance: Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. O estilo em Alfred Döblin. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 15, p. 50-69, jan. 2010.
- DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. Tradução de Celeste Ribeiro de Souza. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Tradução de Celeste Ribeiro de Souza. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017a. p. 123-153.
- DÖBLIN, Alfred. An Herwarth Walden [Nov. 1909] *Briefe*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1970. p. 49-50.
- DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: DÖBLIN, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963a. p. 15-19.
- DÖBLIN, Alfred. Bekenntnis zum Naturalismus. In: DÖBLIN, Alfred. *Kleine Schriften I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1985a. p. 291-294.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DÖBLIN, Alfred. Die Bilder der Futuristen. In: DÖBLIN, Alfred. *Kleine Schriften I*. Olten und Freiburg im Breisgau: 1985b. p. 112-117.
- DÖBLIN, Alfred. Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti. In: DÖBLIN, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963b. p. 9-15.
- DÖBLIN, Alfred. Observações sobre o romance. Tradução de João Alceu Gregory. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017b. p. 93-97.

- DÖBLIN, Alfred. Reforma do romance. Tradução de João Alceu Gregory. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017c. p. 99-117.
- DÖBLIN, Alfred. Schriftstellerei und Dichtung. In: DÖBLIN, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963c. p. 87-97.
- DÖBLIN, Alfred. Técnica verbal futurista. Carta aberta a F.T. Marinetti. Tradução de João Alceu Gregory. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017d. p. 83-91.
- DÖBLIN, Alfred. Über Roman und Prosa (November/Dezember 1917). In: DÖBLIN, Alfred. *Kleine Schriften I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1985c. p. 226-232.
- GREGORY, João Alceu. Introdução. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 49-77.
- HERMANN, Klaus. Egon Erwin Kisch: Der rasende Reporter (1925). In: BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 2. Köln: Böhlau, 2000. p. 163-164.
- KLEINSCHMIDT, Erich. Nachwort. In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2013. p. 620-636.
- LANIA, Leo. Upton Sinclair (1925). In: BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 2. Köln: Böhlau, 2000. p. 164-165.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A crítica de Siegfried Kracauer ao romance-reportagem – ou o “caso Brecht”. *Impulso*, Piracicaba, v. 23, n. 57, p. 87-101, maio/set. 2013.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto técnico” da literatura futurista. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano: Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81-87.
- MÖRCHEN, Helmut. Vorkriegszeit, Pubertät und Krieg in deutscher Provinz. Ernst Glaesers »Jahrgang 1902« als Roman wider Willen. In: BECKER, Sabina; WEISS, Christoph. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. p. 112-130.
- WILLIAMS, William Carlos. *Spring and All*. New York: New Directions, 2011.
- ZOLA, Émile. Gustave Flaubert. In: ZOLA, Émile. *Do Romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário; Edusp, 1995. p. 95-184.

# Os tempos estão difíceis, tudo está de ponta-cabeça

*Die Zeiten sind schwer, alles ist auf den Kopf gestellt*

Luis Krausz

Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo | SP | BR  
lkrausz@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-1753-9470>

**Resumo:** Este artigo discute as narrativas criadas por Veza Canetti no contexto da grave crise social, econômica, política e moral que atingiu a Áustria no período entreguerras. A destruição do Império Austro-Húngaro teve como uma de suas consequências um período de intensos conflitos políticos na Áustria, no qual o Partido Social-Democrata e as forças conservadoras travaram um embate. Empenhada no projeto reformista da social-democracia austríaca, que se opunha diametralmente ao protofascismo do Partido Cristão-Social, Veza Canetti foi uma autora militante que praticou uma literatura engajada na luta pela libertação dos oprimidos e no feminismo. Sua trajetória pessoal foi profundamente marcada pela prolongada crise austriaca, e sua vinculação à agenda da social-democracia deve ser compreendida a partir de sua tripla condição de exclusão da sociedade vienense como um todo: mulher numa sociedade patriarcal; judia numa sociedade antisemita; sefardi num mundo judaico dominado pelo judaísmo asquenazi.

**Palavras-chave:** literatura sefardi; Veza Canetti; Viena; crise; entreguerras.

**Abstract:** This article discusses the narratives created by Veza Canetti in the context of the serious social, economic, political and moral crisis that hit Austria in the interbellum period. The destruction of the Austro-Hungarian Empire had as one of its consequences a period of intense political conflicts in Austria, in which the Social Democratic Party and conservative forces fought each other. Committed to the reformist project of the Austrian social democracy, which was diametrically opposed to the proto-fascism of the Christian-Social Party, Veza Canetti was a militant author who practiced



a literature engaged in the struggle for the liberation of the oppressed and in feminism. Her personal trajectory was profoundly marked by the prolonged Austrian crisis, and her connection to the social democracy agenda must be understood on the basis of her triple condition of exclusion from Viennese society as a whole: woman in a patriarchal society; Jew in an anti-Semitic society; Sephardic in a Jewish world dominated by Ashkenazi Judaism.

**Keywords:** sephardic literature; Veza Canetti; Vienna; crisis; interbellum period.

## A crise política

A crise é o tema que perpassa a obra literária vienense de Veza Canetti (1897-1961), em toda sua extensão. Uma crise que nem tem uma só face, nem tem uma duração definida. Trata-se, antes, de uma situação que se estende, de uma crise de crises, composta de várias crises concomitantes, de camadas sucessivas de crises, que se desenrolam na esfera da política austríaca, na questão a cada tanto mais urgente do antisemitismo austríaco, e no âmbito das expectativas e grandes ansiedades relativas ao futuro austríaco – e austro-judaico – no contexto centro-europeu dos instáveis e assustadores anos de 1930.

A primeira destas crises, evidentemente, diz respeito à passagem do século XIX para o século XX, um processo que, ao menos quando se fala da Europa de língua alemã, começa a desencadear-se com o início da I Guerra Mundial, que levaria ao desaparecimento simultâneo dos impérios alemão e austro-húngaro. Eric Hobsbawm, em seu célebre estudo intitulado *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991* desenvolve a tese de que o século 20 tem início apenas com a eclosão da I Guerra Mundial. Se isto é verdade quando se trata da história geral do Ocidente e da Rússia, é ainda mais verdade quando se pensa no Império Austro-Húngaro onde, não obstante as crises que o sacudiram em diferentes momentos do século XIX, todo um modelo de Estado baseado na conciliação entre o absolutismo dinástico, vinculado ao catolicismo romano, e as demandas oitocentistas de um Estado constitucional, se manteve de pé até o final da I Guerra Mundial. O delicado equilíbrio entre dois modelos de Estado, um fundamentado numa tradição que remonta à Idade Média, outro inspirado pelos ideais do liberalismo e pelos valores da era burguesa, assim como a enorme complexidade do quadro étnico, religioso, cultural e nacional deste Império, manteve-se até a eclosão da I Guerra e permaneceu, mesmo depois dela, como parâmetro e referência fundamental não só para os austríacos, mas para todos os povos da Europa Central.

O cataclisma que demoliu até a raiz as instituições do império Habsburgo – este império que, aos olhos ingênuos de seus súditos, e sobretudo de seus súditos judeus, parecia destinado à eternidade – transformou a capital do que fora a maior potência territorial europeia antes da I Guerra Mundial numa espécie de hidrocéfalo: Viena, antes um centro de poder de onde se governavam mais de 70 milhões de súditos de várias etnias, culturas, idiomas e reli-

giões, tornou-se uma cabeça sem corpo: uma majestosa metrópole, com mais de um milhão de habitantes, sobre um país diminuto, arruinado em todos os sentidos, cuja população mal chegava aos sete milhões.

A ruína territorial da velha Áustria significou, evidentemente, também sua ruína institucional: a antiga ordem, arraigada na milenar história de uma monarquia feudal cristã, ainda que temperada, durante a era do liberalismo (1848-1918), pela tentativa da aristocracia de tecer acordos com a burguesia industrial e financeira em ascensão no século XIX, e por várias reformas sociais, estilhaçou-se. A política de compromissos entre as diferentes classes sociais, etnias, religiões e nacionalidades que havia sido levada a cabo, tão bem quanto possível, durante o longo reinado do *Kaiser* Franz Joseph, ruiu de uma só vez depois do assassinato do sucessor do trono em Sarajevo, em 1914 e com ela desabou, também, o Império multisseccular e todo seu quadro institucional. Já não era mais possível reagrupar de forma lógica os cacos que resultaram deste cataclisma: a Áustria tornou-se, ao final da I Guerra Mundial, um monte de escombros.

A crise econômica e a crise institucional refletiram-se, evidentemente, na profunda crise política que marcou os anos da I República austríaca (1918-1938), a *Zwischenkriegszeit* (período entreguerras). Em linhas gerais, pode-se dizer que o cenário político era determinado por um movimento pendular, que oscilava entre a nostalgia pelo passado perdido, cultivada pelo projeto corporativista e protofascista do Partido Cristão-Social, que propunha uma estrutura social fixa em torno dos diferentes estatutos, numa espécie de revisão moderna das antigas hierarquias cristãs e feudais, e o projeto redentor e messiânico da social-democracia, um socialismo reformista, com um modelo de estado voltado para o futuro, que tinha em vista a defesa dos direitos do operariado e a melhoria de suas condições de vida, fundamentado numa compreensão marxista de sociedade e no pressuposto do laicismo e do secularismo. É sobretudo o embate entre as forças políticas do conservadorismo cristão e do socialismo laico que desenha os contornos da história política da I República Austríaca.

O antigo pacto social austríaco tinha como fulcro o conceito de súdito, ou *Untertan*, termo de origem medieval, que se fundamenta na obrigatoriedade supostamente natural de integração numa estrutura hierárquica inexorável, em cujo topo se encontrava o monarca, e que, supostamente, imperava em nome de Deus. Ainda que a rigidez desta estrutura social tenha sido consideravelmente atenuada durante a era do liberalismo pós-1848, com a efetiva implantação de um parlamento que tinha voz nas decisões políticas, suas formas e sua essência se mantiveram, em grande parte, até a agonia final do império, em 1918.

A situação do proletariado foi, por assim dizer, a questão central da crise social que atravessou a *Zwischenkriegszeit* na Áustria e a origem desta crise está na ruína econômica desencadeada pelo desmantelamento do Império tanto quanto na ruptura do antigo pacto social que, em plena era de liberalismo econômico, fundamentava-se, ainda, numa ética cristã feudal, e propunha a resignação a uma estrutura social de castas, entendida não como ordem arbitrária, mas como reflexo de uma ordem cósmica, e portanto divina, que assegurava a cada um uma posição determinada e, sobretudo, fixa num quadro social que era implicitamente compreendido como o reflexo de uma ordem transcendente. Esta ética social constituiu, por assim dizer, o fundamento do projeto político do *Ständestaat*, o corporativismo austro-fascista do Partido Cristão-Social, uma derivação, com face moderna, das antigas ordens feudais, cuja base eram as elites tradicionais, o empresariado e o campesinato católico. Quanto aos assalariados urbanos e profissionais liberais, vinculados à cultura

burguesa ou pequeno-burguesa, sua filiação era, majoritariamente, social-democrata. A social-democracia defendia os valores do progresso, o individualismo, a independência com relação às tradições e aos dogmas clericais, a ação do homem como o livre construtor do seu próprio destino, a organização da sociedade em torno de um sistema de valores em cujo centro se encontrava a noção de justiça secular.

Tendo em vista que a era do liberalismo austriaco (1848-1918) esteve bem longe das práticas republicanas de molde francês ou norte-americano, determinadas pelos valores liberais e burgueses e de raízes antiaristocráticas, quando teve início a república, não existia, na Áustria, um corpo de cidadãos habituados à vida numa sociedade democrática. Estes 20 anos de democracia incipiente foram, portanto, marcados por graves turbulências, geradas tanto pela ruína econômica do país quanto pela desorientação do corpo social ante as novas circunstâncias políticas e as incertezas – e sobretudo as dúvidas – relativas ao futuro da Áustria. Isto porque, sob o governo de Franz Joseph, a burguesia austriaca efetivamente nunca foi capaz de criar um repertório cultural próprio, uma superestrutura específica: se a burguesia mercantil, industrial e financeira ascendeu e passou a ocupar, sob o reino de Franz Joseph, posições de marcada importância na vida econômica, essa sua ascensão não foi acompanhada da criação de um repertório ético e estético próprio: a maior ambição da burguesia austriaca foi, desde sempre, ser aceita pela aristocracia e assimilar-se à aristocracia.

Assim, a democracia da I República foi, por um lado, um período de hesitações e de dúvidas para uma sociedade profundamente traumatizada pela derrocada do Império e sem uma verdadeira tradição democrática, e por outro lado, um período marcado pela violência e por turbulências.

Um dos momentos de culminação destas turbulências foi a revolta de Viena, a 15 de julho de 1927, quando um grande número de amotinados – 200.000 segundo estimativas da época – tomaram de assalto o I. Distrito de Viena e atearam fogo ao Palácio de Justiça.

O episódio foi desencadeado pela absolvição de dois policiais que, em janeiro do mesmo ano, no Estado de Burgenland, haviam assassinado dois homens inocentes. O resultado dos protestos violentos contra esta decisão foi o massacre de 89 pessoas pela polícia. Elias Canetti assim descreve o que testemunhou em Viena a 15 de julho de 1927:

No Burgenland dois operários tinham sido mortos. A Justiça absolveu seus assassinos. Esta absolvição foi descrita como um 'veredito justo' no órgão de imprensa do governo. Foi este desprezo por qualquer sentimento de justiça mais do que o veredito em si mesmo que desencadeou uma enorme revolta entre os operários vienenses. Vindos de todos os distritos de Viena, eles se dirigiram, em grandes blocos fechados, ao Palácio de Justiça que, já por seu simples nome, encarnava a injustiça a seus olhos. O Palácio de Justiça foi incendiado. A polícia recebeu ordens de atirar. Foram mortas noventa pessoas. Já se passaram 46 anos desde então, e a revolta daquele dia ainda permanece registrada nos meus ossos. Eu me tornei parte daquela massa, me dissolvi inteiramente nela, não senti a menor resistência ante aquilo que estava sendo feito (Canetti *apud* Durzak, p. 148, tradução própria).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Im Burgenland war geschossen, Arbeiter waren getötet worden. Das Gericht hatte die Mörder freigesprochen. Dieser Freispruch wurde im Organ der Regierung als ‚gerechtes Urteil‘ bezeichnet, nein ausgesprochen. Es war dieser Hohn auf jedes Gefühl von Gerechtigkeit noch mehr als der Freispruch selbst, was eine ungeheure Erregung in der Wiener Arbeiterschaft auslöste. Aus allen Bezirken Wiens zogen die Arbeiter in geschlossenen Zügen vor den Justizpalast, der durch seinen blossen Namen das Unrecht für sie verkörperte. Der Justizpalast brannte. Die Polizei erhielt Schiessbefehl, es gab neunzig Tote. Es sind 46 Jahre her, und die Erregung dieses Tages liegt mir

O massacre do Palácio de Justiça tornou-se um marco na história da Viena da *Zwischenkriegszeit*, que foi governada pelo partido social-democrata de 1918 até 1934, período que é denominado *Rotes Wien* ou Viena Vermelha, ao longo do qual este partido pôs em marcha uma política consistente no sentido de amparar a população das classes sociais mais pobres e menos educadas, beneficiando-a com moradia, assistência médica e social etc.

Seja como for, o episódio em questão constelou o fantasma da guerra civil, que assombraria a Áustria até o triunfo do austro-fascismo e, posteriormente, a anexação ao Reich. A ele somou-se, poucos anos depois, a crise mundial de 1929, um período de acirramento das dificuldades econômicas e de desnorteamento para todos os austríacos – independentemente de suas filiações políticas – que evidentemente contribuiu de maneira significativa para prolongar e agravar as crises, assim como para intensificar as tensões entre a direita e a esquerda no âmbito político.

Outro aspecto importante da intensa polarização política que marcou a *Zwischenkriegszeit* austríaca diz respeito à situação geográfica da Áustria, sobre a fronteira instável que separa e sempre separou a Europa do Leste do Ocidente: o conflito entre direita e esquerda durante a I República refletia, também, o temor ante as ameaças expansionistas do stalinismo e do bolchevismo sobre este país de cultura ocidental encravado no Leste europeu.

Assim, se o estado corporativista proposto pelo Partido Cristão-Social se justificava por meio de uma ideologia católica e conservadora, antiliberal e antimarxista, a social-democracia era vista por seus opositores como potencial ameaça à independência e à autonomia austríacas, e indiretamente vinculada às ambições expansionistas e revolucionárias soviéticas.

Neste sentido, é sobretudo contra o conformismo do proletariado que se voltam os discursos da social-democracia: eles visam despertar uma consciência de classe que tem como pressuposto a culpabilização do capitalismo, criticado à luz de uma teoria de justiça social de ética marxista, por um lado, e a revolta ante as estruturas sociais herdadas do Império por outro, assim como no sentido de denunciar as graves injustiças sociais que eram parte da vida quotidiana austríaca em tempos de crise econômica.

Como capital administrativa e principal centro industrial da Áustria, Viena, com uma população que representava mais do que 15% da população da nova república, encontrava-se no epicentro dos confrontos políticos entre o Partido Social-Democrata e o Partido Cristão-Social. Era em Viena que se concentrava a maior parcela do proletariado industrial da Áustria, e era lá, portanto, que se concentrava a mobilização social-democrata em nome de uma sociedade mais justa.

## A crise judaica em meio à crise entreguerras

Os judeus formavam um grupo que foi particularmente atingido pelas perplexidades políticas e sociais da *Zwischenkriegszeit* austríaca. Os judeus de Viena formavam, antes de 1938, a segunda maior comunidade judaica de toda a Europa, numericamente superada apenas pela de Varsóvia. No início do século XX, os judeus representavam mais de 12% da população total

---

heute noch in den Knochen. Ich wurde zu einem Teil der Masse, ich ging vollkommen in ihr auf, ich spürte nicht den leitesten Widerstand gegen das, was sie unternahm. (Canetti, Elias *apud* Durzak, Manfred. *Die Welt ist nicht mehr so darzustellen wie in früheren Romanen* – Gespräch mit Elias Canetti, p. 148).

da cidade. Sob o governo do *Kaiser Franz Joseph*, que permaneceu no trono de 1848 a 1916, os judeus gradativamente conquistaram plenos direitos de cidadania e, a partir daí, passaram, ao menos em parte, a ascender socialmente, algumas vezes de maneira espetacular. Ao final do século XIX, estavam desproporcionalmente representados entre os médicos, advogados, acadêmicos, mas sobretudo entre os escritores e artistas vienenses. A este respeito, Stefan Zweig afirma, numa passagem já tantas vezes citada de *Die Welt von gestern* (O mundo que eu vi): “Nove décimos daquilo que o mundo celebrava como cultura vienense do fim do século XIX era uma cultura patrocinada, nutrida e mesmo feita pelos judeus de Viena.” (Zweig, 1961, p. 36, tradução própria).<sup>2</sup> E entre os judeus vienenses, e austríacos de um modo geral, tornara-se um consenso de que, enquanto judeus, constituíam um grupo religioso, mas não um grupo nacional com ambições messiânicas voltadas para a criação de um estado próprio. A este respeito, Adolf Jellinek, líder espiritual dos judeus de Viena sob o reinado de Franz Joseph, declarou:

Os judeus da Áustria são, em primeiro e em último lugar, austríacos, eles desejam uma Áustria grande, forte e poderosa... Eles sabem e lembram com infinita gratidão o que o Imperador da Áustria lhes concedeu... De pai para filho, e em todas as casas de oração judaicas, proclama-se em voz alta que Franz Joseph I transformou seus súditos judeus em verdadeiros seres humanos e em cidadãos livres (Jellinek apud Wistrich, 2006, p. 164, tradução própria).

Segundo o historiador judeu vienense Hans Tietze,

por volta de 1890, dos 681 advogados de Viena, 394 eram judeus, e de 360 candidatos a advogados, 310 eram judeus. Também entre os médicos, a maior parte são judeus [...]. Na Universidade de Viena, no ano letivo de 1899/90, 22% dos alunos da Faculdade de Direito; 48% dos alunos da Faculdade de Medicina e 15% dos alunos da Faculdade de Filosofia são judeus (Tietze, 1987, p. 232, tradução própria).

A comunidade judaica vienense, sob Franz Joseph tanto quanto sob a I República, era tudo menos homogênea e unitária. Havia judeus provenientes de todas as regiões do Império, uns mais tradicionalistas e religiosos, provindos das antigas terras da coroa dos Habsburgos na Polônia, na Hungria e na Ucrânia, outros laicos, dissociados de seu legado cultural tradicional e inteiramente integrados à cultura austro-alemã, com seus valores estéticos, éticos e filosóficos; havia judeus riquíssimos, inclusive alguns que se tornaram portadores de títulos de nobreza sob o Império, tanto quanto um proletariado judaico destituído, que vivia em condições miseráveis, sobretudo no II distrito de Viena, a Leopoldstadt. Havia judeus aculturados e assimilados e judeus marginais; banqueiros e mendigos; eruditos e trabalhadores braçais; juízes e criminosos.

Com o desmembramento do Império, grande parte dos judeus austríacos perderam o direito à nacionalidade austríaca porque, em 1918, quando foi assinado o armistício e oficializada a dissolução do Império, eles residiam em localidades que já não mais pertenciam à Áustria, e sim a países surgidos dos escombros da I Guerra Mundial, como a Polônia, a Tchecoslováquia, a Iugoslávia e a Hungria.

<sup>2</sup> Neun Zehntel von dem, was die Welt als Wiener Kultur des neunzehnten Jahrhunderts feierte, war eine vom Wiener Judentum geförderte, genährte, oder sogar schon selbstgeschaffene Kultur (Zweig, 1961, p. 36).

Para os judeus de Viena, a era pós-Habsburgo foi marcada por dúvidas dilacerantes com relação a seu pertencimento. Nas décadas de 1920 e 1930, o crescente antissemitismo, desde sempre no centro da pauta política do Partido Cristão-Social, mas igualmente presente, de forma tácita, entre muitos dos representantes da social-democracia, passou a colocar em xeque o pertencimento dos judeus à nova Áustria republicana.

Na atmosfera volátil da *Zwischenkriegszeit*, as dúvidas com relação à própria identidade afligiram os judeus da Europa de língua alemã, em sua grande maioria vinculados aos projetos da social-democracia, de maneira particularmente dolorosa: tratava-se de uma população que, em sua maioria, havia rompido os laços com as crenças e com as tradições judaicas, filiando-se de corpo e alma, por assim dizer, a um projeto social que tinha em vista uma espécie de redenção que visava não o destino particular dos judeus, mas o de todos os oprimidos e perseguidos. Os judeus, além disto, frequentemente viam-se dilacerados entre o orgulho e a vergonha por sua origem, em contextos de tentativa de assimilação à cultura majoritária e, ao mesmo tempo, de antissemitismo crescente e cada vez mais agressivo.

Grande parte dos judeus austríacos passou a militar nas fileiras do partido social-democrata, cuja agenda universalista e inclusiva funcionava como contraponto ao racismo e ao antissemitismo escancarado do Partido Cristão-Social, pois o projeto de Estado da social-democracia não era, ao contrário do que propunha o Partido Cristão-Social, um projeto racista e sim um projeto fundado nos conceitos-chave do humanismo oitocentista.

## **Veza Canetti, a socialdemocracia e os sefardis de Viena**

Veza Canetti (1897-1963), nascida Veneziana Taubner-Calderón, era uma judia vienense que ocupava um lugar muito singular na sociedade judaica local. A família de seu pai, falecido ainda em sua infância, era de origem húngara, mas a de sua mãe, Rachel Calderón, era de origem sefardi, isto é, descendente dos judeus que foram expulsos da Espanha no fim do século XV, que se radicaram em todo o arco mediterrâneo, mantendo, tenazmente, ao longo dos séculos, a língua espanhola, ou *ladino*, como fundamento de uma identidade judaica distinta da dos demais judeus europeus.

Nas últimas décadas do século XIX, a capital dos Habsburgos havia se tornado um importante centro cultural e intelectual para os judeus sefardis, sobretudo provenientes da Croácia e da Bósnia-Herzegovina, que eram então parte do Império. Na Universidade de Viena havia uma associação de estudantes sefardis, a ‘Esperanza’ e em Viena eram publicados periódicos sefardis, em língua ladina, como “El mundo sefardi”, “Carmi” e “El correo de Viena”. Os judeus sefardis de Viena formavam uma pequena minoria judaica, que se mantinha relativamente apartada da comunidade judaica mais ampla, que tinha costumes e hábitos religiosos peculiares e uma identidade profundamente marcada pela memória ancestral espanhola. Seus assuntos comunitários eram administrados por instituições próprias, das quais a mais emblemática era a grande sinagoga sefardi da Zirkusgasse, na Leopoldstadt, construída em estilo mourisco, reminiscente da Andaluzia medieval, no final do século XIX, momento de auge da presença sefardi em Viena. O avô materno de Veza Canetti, aliás, foi um dos grandes patrocinadores desta construção (Patz-Sievers, 2018, p. 58).

Segundo Christina Kaul, os judeus sefardis estavam radicados em Viena desde o século XVIII quando, graças a acordos com o sultão otomano, receberam determinados pri-

vilépios do Imperador. Sua presença e suas relações internacionais eram consideradas de fundamental importância para o comércio com o Oriente. Os membros dessa comunidade, assim, mantiveram, ao longo dos séculos, a cidadania turca, permanecendo estrangeiros à sociedade judaica e à sociedade vienense como um todo. Por este motivo, desfrutavam de uma grande mobilidade, e de laços comerciais e familiares com diversas localidades às margens do Mediterrâneo, graças aos quais eram capazes de obter vantagens nos negócios e no comércio internacional.

A identidade judaica e espanhola, distinta da dos judeus de origem centro e leste-europeia e falantes de ídiche, era também marcada por um sentimento de superioridade em relação aos demais judeus: eles se consideravam superiores aos judeus asquenazitas, vistos como culturalmente retrógrados e economicamente frágeis, e constituíam, aos seus próprios olhos, uma espécie de aristocracia judaica.

Ao longo de toda sua vida, Veza sempre reafirmou sua identidade sefardi: sua língua doméstica, na casa de sua mãe tanto quanto, posteriormente, em sua vida conjugal com Elias Canetti, sempre foi o ladino. Elias Canetti escreve, a este respeito, em seu livro de memórias *Die Fackel im Ohr*: “O jeito estrangeiro de Veza era percebido em toda a parte, ela chamava a atenção onde quer que estivesse. Uma andaluza, que nunca tinha estado em Sevilha, mas que falava de lá como se ali tivesse passado sua infância” (Canetti, 1980, p. 142, tradução própria).<sup>3</sup>

Os vínculos de Veza com a Espanha dos seus ancestrais também são reiterados por Elias Canetti no prefácio à primeira edição de *Die gelbe Strasse*, livro de Veza Canetti que contém textos publicados em forma de folhetim pela *Arbeiter Zeitung* vienense nos anos 1920 e 1930: “Somente quanto se tratava de assuntos hispânicos, pelos quais ela tinha uma espécie de fraco constitucional, ela se deixava levar, expressando tonalidades sentimentais que, em outros contextos, ela nunca teria se permitido” (Canetti, 1990, p. 7, tradução própria).<sup>4</sup>

Nas décadas de 1920 e 1930, ante a gravidade da crise econômica, a maior parte dos judeus sefarditas vienenses, que sempre haviam mantido um certo grau de distanciamento tanto quanto em relação aos demais judeus – muitos dos quais, desde o final do século XIX, se empenhavam firmemente no sentido de uma assimilação total e uma absorção pela cultura e pela sociedade majoritárias – quanto em relação à Áustria propriamente dita, emigrou. Uma comunidade que contava, em seus anos de apogeu, com mais de 1.000 famílias viu-se reduzida a umas poucas dezenas de membros em meados dos anos 1930.

Veza percorreu uma trajetória pouco usual entre os membros da sociedade sefardita: numa época em que ainda parecia plausível acreditar que tal gesto significaria que, aos olhos dos não judeus, que ela teria deixado de ser judia, solicitou, em 1930, seu desligamento da comunidade judaica (Patz-Sievers, p. 66). É preciso compreender que, por trás deste gesto, está uma visão do judaísmo que, nas décadas de 1920 e 1930, já se tornara inteiramente anacrônica na Europa, qual seja, aquela ideia que Adolf Jellinek defendera com tanta eloquência e com tanta verve apenas três décadas antes (vide acima), de que o judaísmo seria, apenas, um determinado tipo de filiação religiosa, sem qualquer tipo de implicação étnica, nacional ou racial, e que os judeus eram, inteiramente e sem qualquer dúvida, cidadãos austriacos.

<sup>3</sup> Vezas Fremdartigkeit wurde überall empfunden, sie fiel auf, wo immer sie sich befand. Eine Andalusierin, die nie in Sevilla gewesen war, aber davon sprach, als wäre sie dort aufgewachsen.

<sup>4</sup> Nur wenn es um spanische Gegenstände ging, für die sie eine Art von konstitutioneller Schwäche hatte, liess sie sich ungescheut gehen und trug Gefühlsfarben auf, die sie sich sonst nie erlaubt hätte.

Esta ideia, cuja origem se encontra no processo de emancipação dos judeus da Europa ao longo do século XIX, rapidamente deu lugar, a partir da passagem para o século XX, a uma outra concepção independente de qualquer gesto da vontade ou do livre-arbítrio: a de que o judaísmo seria algo genético, isto é, uma visão essencialista que se baseia no conceito de *raça* judaica, cujas características inatas supostamente a tornariam naturalmente perniciosa à sociedade.

Este tipo de renúncia oficial ao judaísmo era bastante comum entre judeus vienenses aculturados,<sup>5</sup> críticos dos valores burgueses tanto quanto das tradições e crenças religiosas, e identificados com os diferentes tipos de movimentos revolucionários das primeiras décadas do século XX e, ao mesmo tempo, críticos com relação à comunidade judaica, ou a determinados membros proeminentes desta comunidade. No entanto, se os judeus que se desligavam oficialmente da comunidade judaica deixavam, a seus próprios olhos, de serem judeus, continuavam a ser vistos como judeus pelos outros, e em especial pelos antisemitas.

Se os casos de renúncia oficial ao judaísmo se multiplicavam na Viena da passagem do século XIX para o século XX, Hans Tietze vê neste fenômeno, também, uma manifestação de certo auto ódio judaico:

A tendência à autocritica foi implantada nos judeus por meio de seu destino na história mundial. Ainda que, em Viena, esta tendência frequentemente tenha se intensificado de maneira crassa, chegando às raias do auto ódio – e também, mais frequentemente, tenha sido atenuada e mascarada – isto se deve à tranquilidade e à fecundidade que a vida ali proporcionou aos judeus (Tietze, p. 267, tradução própria).<sup>6</sup>

Seja como for, a filiação de Veza à agenda universalista da social-democracia austríaca, voltada para as questões sociais que diziam respeito a todos, e não interessada em particularismos, nem os judaicos, e nem os de qualquer outro tipo, certamente se encontra por trás de seu gesto de renúncia à condição judaica. Desde os seus primórdios no final do século XIX a social-democracia austríaca contou com uma parcela importante de apoiadores judeus: “Os judeus se destacaram em sua atuação no funcionalismo do Partido Social-Democrata, que se engajou na revolução e conduziu a transição para a república democrática”<sup>7</sup> (Tietze, 1980, p. 277, tradução própria).

Ainda que tenha retornado oficialmente ao judaísmo em 1934, Veza o fez, ao que tudo indica, exclusivamente para poder casar-se com Elias Canetti na sinagoga sefardi de Viena, da qual seu avô tinha sido um dos fundadores. Tudo leva a crer que este retorno oficial era bem mais importante para os membros de sua família e da família de seu marido do que para ela mesma.

<sup>5</sup> Karl Kraus, por exemplo, renunciou à comunidade judaica já em 1899 – e Veza era uma seguidora apaixonada de Kraus. Kraus invectivava, em *Die Fackel*, contra os judeus, e em inúmeras ocasiões distanciou-se publicamente de tudo o que tivesse qualquer tipo de relação com o judaísmo. Ao mesmo tempo, os judeus e o judaísmo eram um assunto sempre presente em *Die Fackel*.

<sup>6</sup> Den Juden war die Neigung zur Selbstkritik durch ihr welthistorisches Schicksal eingepflanzt; wenn sie sich in Wien oft in krasser Weise – und öfter gemildert und verschleiert – zu Selbsthass verdichtet, so liegt dies an der Auflockerung und Befruchtung, die das Leben hier den Juden gewährte.

<sup>7</sup> Juden betätigten sich hervorragend unter den Funktionären der sozialdemokratischen Partei, die die Revolution auffingen und in die demokratische Republik überleiteten.

Em sua atividade literária, na *Arbeiter Zeitung*, o *Jornal dos trabalhadores*, um dos melhores e mais importantes órgãos da imprensa austríaca entre a I Guerra Mundial e 1934, o judaísmo de Veza Canetti sempre foi cuidadosamente mascarado. Nos retratos que ela faz de seus personagens não importa se eles são ou não judeus. O que importa são suas características humanas e o lugar que ocupam numa sociedade dividida entre opressores e oprimidos. Ainda que na sociedade vienense dos anos 1930 o crescimento exponencial do antisemitismo tornasse a questão judaica cada vez mais urgente e incontornável, Veza jamais aborda este fenômeno social, ainda que esteja sempre atenta para as aberrações de cunho econômico e político que faziam parte da normalidade em seu tempo. Assim como tantos judeus da *Aufklärung*, que acreditavam no triunfo de uma ética universal sobre todo tipo de tribalismo, e que acreditavam que tudo o que dizia respeito aos judeus nos discursos antisemitas não dizia respeito a eles mesmos, e que continuavam a confiar no triunfo dos valores humanistas implícitos no conceito de *Bildung* e nas ideias socialistas de justiça, Veza entendia a si mesma como parte de uma suposta civilização europeia moderna, e engajou-se na luta pela modernização e melhoria da sociedade na qual vivia. Sua indiferença com relação à questão judaica chegou a ponto de leva-la a criar, em seus contos, personagens judeus que correspondem, em tudo, aos estereótipos antisemitas em voga em seu tempo.

Em *Der Sieger*, por exemplo, um dos contos publicados pela *Arbeiter Zeitung* e posteriormente reunidos no volume *Geduld bringt Rosen*, Herr Topf é um judeu que negocia com moedas estrangeiras, a respeito de quem a narradora afirma que *er jüdelte*, isto é, que ele falava como judeu. Esta maneira de referir-se a um linguajar judaico, um alemão impregnado pelos modos e pela sintaxe do ídiche, era derrogatória e frequentemente utilizada como insulto contra os judeus. Em seguida, a autora reproduz o sotaque dos judeus falantes de ídiche, cujo alemão distante da norma culta era profundamente desprezado em Viena.<sup>8</sup>

Como Veza Canetti afirmou, numa carta escrita a Rudolf Hartung em 1950:

Eu mesma sou socialista e escrevia para a *Arbeiter Zeitung* em Viena sob três pseudônimos, pois o amabilíssimo Dr. [Otto] König, que voltou a seu posto, deixou claro, de maneira mordaz, que ‘face ao antisemitismo latente não se pode publicar tantas histórias e tantos romances de uma judia, e os seus, infelizmente, são os melhores’ (Canetti, 1990, p. 178, tradução própria).<sup>9</sup>

Esta observação de König ilustra de maneira emblemática as ambivalências do antisemitismo vienense. Segundo Helmut Göbel (Canetti, 1990, p. 179) o “antisemitismo latente” ao qual se referia o Dr. Otto König, redator-chefe da *Arbeiter Zeitung*, não dizia respeito aos colaboradores do jornal, nem às lideranças do Partido Social-Democrata, mas sim a uma par-

<sup>8</sup> Herr Topf kaufte zwar nicht von Salzman, er verkaufte nur, aber er war ihm in letzter Zeit bei Devisenschmuggeleien behilflich gewesen und hatte sich den Fabrikanten verpflichtet (...).

„Machen Sie à Ausnahm“, jüdelte Topf, er hatte keinen Funken Takt und verstand es nicht, sich zu dem Fabrikanten hinaufzuheben, „tut sich was, was kost Sie das! Ä Wort, à franzesisches Wort. Sie kost das à Wort und sie kost das den Posten! Wo kriegt sie bei den Zeiten noch an Posten?“ (Canetti, 1991, p. 54).

<sup>9</sup> „Ich bin selbst Sozialistin und schrieb in Wien für die Arbeiter Zeitung unter drei Pseudonymen, weil der sehr liebe Dr. König, der wieder eingesetzt ist, mir bärbeissig klarmachte ,bei dem latenten Antisemitismus kann man von einer Jüdin nicht so viele Geschichten und Romane bringen, und Ihre sind leider die besten“ (Carta de 5 de março de 1950, encontrada nos arquivos do Weismann Verlag, que se encontra no Arquivo Literário de Marbach. Hartung era, à época, editor do Weisman Verlag). (Göbel apud Canetti, 1990, p. 178).

cela significativa do público leitor vienense, inclusive do operariado em meio ao qual tradicionalmente o Partido Cristão-Social recrutava seus eleitores, com um discurso que atribuía aos judeus todos os males decorrentes do capitalismo liberal. Ainda segundo Göbel, a *Arbeiter Zeitung* reunia diferentes correntes da esquerda, e dirigia-se a um público leitor amplo e diversificado (Canetti, 1990, p. 171).

O Partido Cristão-Social, fundado por Karl Lueger no fim do século XIX, que governou Viena nos últimos anos do século XIX, recrutava, desde o início, a maior parcela de seu eleitorado nas fileiras do proletariado vienense e, em particular, entre os antigos artesãos, arruinados pela industrialização e ressentidos de sua transformação em operários. E se a retórica de Lueger imputara aos judeus todas as mazelas do operariado vienense na era do liberalismo, identificando o capital industrial e financeiro com o judaísmo e chegando a acusar o imperador de governar para os judeus, após a queda do império o discurso antisemita continuou a sustentar a retórica deste partido: “Principalmente em Viena (...) o combate contra os judeus desde o início tinha o caráter de um socialismo cristão. Evidentemente outros motivos, religiosos e nacionais, também desempenharam papéis determinantes dos contornos deste agrupamento político-partidário” (Tietze, p. 239, tradução própria).<sup>10</sup>

Entre 1918 e 1934, no período denominado *Rotes Wien*, enquanto a prefeitura de Viena foi ocupada pelo Partido Social-Democrata, a *Arbeiter Zeitung* teve seus anos de apogeu, sendo reconhecido pela intelectualidade como o melhor jornal da cidade.

Se as narrativas de Veza Canetti publicadas neste jornal, e reunidas em forma de livros nos anos 1990, são ambientadas em meios proletários, há nelas um elemento adicional que é indissociável da origem judaica da autora: suas histórias desenrolam-se, em sua maior parte, na Leopoldstadt, o depauperado II. distrito da capital que, desde o último quarto do século XIX, abrigava uma população judaica pobre, majoritariamente de origem leste-europeia, que chegara de seus guetos e aldeias em busca de oportunidades de uma vida melhor na capital, e que chamava a atenção da população vienense tanto por causa de sua aparência e de suas vestimentas estranhas quanto por causa de sua língua, de seus hábitos e de sua cultura.

A obra literária de Veza Canetti, com sua estética incisiva, com seu olhar crítico sobre o mundo, com sua revolta contra as instituições patriarcas e contra as hierarquias consolidadas, e com suas denúncias recorrentes das injustiças e das aberrações sociais que eram parte da vida quotidiana na Áustria da *Zwischenkriegszeit* constrói-se, portanto, sob o signo de uma crise múltipla, ou de múltiplas crises, que são representadas de maneira recorrente em diferentes momentos de suas narrativas.

Do ponto de vista da estética literária, sua obra corresponde, em tudo, aos modelos da *Neue Sachlichkeit*, ou *nova objetividade*, um movimento de vanguarda que se constela no ambiente literário do mundo de língua alemã na *Zwischenkriegszeit*. Trata-se de uma estética engajada na denúncia e na elaboração das urgentes questões sociais e humanas trazidas pelas crises do novo tempo, que abandona completamente todo tipo de nostalgia do mundo que se foi, isto é, relativa à estabilidade e à solidez do Império, e traz à tona ideias revolucionárias em relação a um futuro a ser construído sobre novas bases, subscrevendo, portanto, a um projeto de reforma social típico das primeiras décadas do século XX na Europa Central.

<sup>10</sup> Vor allem in Wien (...) nahm die Bekämpfung der Juden alsbald den Charakter eines christlichen Sozialismus an. Selbstverständlich haben auch hier andere Motive, religiöse und nationale, mitgewirkt und die parteipolitische Gruppierung bestimmt.

A injustiça social e o combate a todos aqueles que enriquecem e multiplicam seus privilégios às custas do sofrimento da maioria, estão entre os assuntos centrais das obras criadas segundo esta estética – e uma série de autores judeus passam a produzir textos de caráter militante, que voltaram as costas aos meandros da subjetividade, da introspecção, do esteticismo e da sentimentalidade, que governavam a estética literária austríaca do *fin-de-siècle*, para apontar, em suas obras, para a crueza e para a desumanidade da sociedade à sua volta, e para as questões urgentes da vida quotidiana das camadas menos favorecidas da população, que evidentemente sofreram um acirramento em decorrência das crises econômicas decorrentes da destruição do Império.

Assim, se na alta literatura austríaca da passagem do século XIX para o século XX a arte era entendida como um caminho para a libertação e emancipação espiritual do homem, por meio de um mergulho na subjetividade e na interioridade, e por meio da ruptura de todos os dogmas que tolhem a liberdade humana, a literatura da *Neue Sachlichkeit* que surge no pós-guerra volta-se para o mundo exterior, para as questões sociais, para as mazelas e para a infelicidade daqueles que não são os escritores e sim os desfavorecidos e os oprimidos nas sociedades em meio às quais estes escritores vivem e trabalham.

## As narrativas de Veza Canetti e as múltiplas crises da “Viena Vermelha”

A condição judaica de Veza Canetti, ao contrário de sua condição feminina e de sua condição de militante da social-democracia, é marcada por uma assimetria gritante entre a maneira como ela percebe a si mesma e a maneira como é percebida pelos outros. Sua postura enquanto escritora jamais defende a causa dos judeus contra o antisemitismo. Se Veza Canetti e seu editor empenhavam-se em ocultar sua condição judaica, como foi visto acima, pode-se dizer que suas narrativas fazem o mesmo com a condição judaica de seus personagens.

As crônicas e narrativas breves de Veza Canetti publicadas na *Arbeiter Zeitung*, falam a respeito das circunstâncias de vida dos oprimidos de Viena e foram reunidas em dois volumes, *Die gelbe Strasse* e *Geduld bringt Rosen*, e publicadas por iniciativa de Elias Canetti pela editora Carl Hanser de Munique no início dos anos 1990.

Ainda que a maioria destas narrativas seja ambientada no bairro onde Veza Canetti vivia, isto é, a Leopoldstadt, que concentrava a população judaica mais pobre de Viena, não se fala, em nenhum momento, a respeito da opressão sofrida especificamente pelos judeus pobres – ou pelas mulheres judias. Se Veza Canetti não percebia a si mesma como judia, tampouco definia claramente, com uma ou outra exceção, se seus personagens eram ou não judeus. Pois, para ela, a condição judaica não era o elemento central de uma identidade e sim algo pertencente a um passado do qual ela mesma talvez gostasse – ou acreditava que gostaria – de desvincilar-se.

Segundo Elias Canetti, todos os personagens presentes nas narrativas de Veza Canetti são diretamente inspirados em personagens da vida real, isto é, em pessoas que ela e o marido conheciam das ruas e das lojas vizinhas à sua casa na Leopoldstadt. Como escreve Elias Canetti em seu prefácio a *Die gelbe Strasse*,

ela se interessava por coisas verdadeiras, como ela costumava dizer, por pessoas que ela conhecia. Ela queria ajudar a sua gente e por isto escrevia histórias a seu res-

peito. Aconteceu, porém, algo muito curioso: todas suas personagens parecem ter sido inventadas. Mas, quando leio *A rua amarela* ocorre-me, para cada uma delas, o modelo a partir do qual foram criadas (Canetti, 1990, p. 8, tradução própria).<sup>11</sup>

Ainda assim, da mesma forma como a identidade judaica de Veza Canetti se esconde por trás de uma cortina de fumaça, seus personagens, ainda que sejam judeus, não são vistos por ela e nem retratados como tais, e sim a partir da posição que ocupam numa escala social percebida como predatória e injusta.

As cinco narrativas de *Die gelbe Strasse* formam um todo coerente, que também pode ser visto como um romance incipiente, e cujo fio condutor é não um personagem, mas uma rua, a Rua Amarela, representação da Ferdinandstrasse, na Leopoldstadt vienense, onde Veza vivia com a mãe e o padrasto. Este foco sobre uma rua – e não sobre a subjetividade dos personagens – aponta para o caráter social das narrativas de Veza Canetti: nelas, o ser humano é definido a partir das relações que trava com seu entorno, com o ambiente que o cerca, a partir da maneira como é visto pelos outros – e não a partir da maneira como vê a si mesmo.

Estas relações se dão tanto nos âmbitos domésticos das moradas da Rua Amarela quanto no âmbito público, das calçadas, do comércio, dos cafés e das bancas de jornal. As narrativas se desenrolam em espaços que estão a meio caminho entre o público e o privado: o ponto de vista da narradora é sempre o de um limiar, a partir do qual é possível olhar tanto para os interiores domésticos, que se encontram ao longo desta rua e onde se desenrolam vários tipos de dramas familiares, quanto para a vida pública e econômica dos anos caóticos da *Zwischenkriegszeit*, que se desdobram no interior de lojas e outros lugares públicos. De um lado tanto quanto de outro, a opressão e a injustiça, e a incapacidade de adaptar-se às novas contingências se tornam evidentes. É assim que, em *Der Kanal*, uma ex-enfermeira voluntária do exército imperial austríaco em tempos de guerra, cuja dignidade se sustentava em suas virtudes cristãs, se torna candidata a empregada doméstica na agência de *Frau Hatvány*. A marginalização das mulheres, a prostituição e a exploração econômica são retratadas de maneira impiedosa: “Durante a guerra ela fora enfermeira voluntária, mas agora, desde que a guerra terminou, está totalmente desesperada porque não pode mais se dedicar ao cuidado dos infelizes. Agora, ela é obrigada a procurar emprego, os tempos estão difíceis, tudo está de ponta-cabeça” (Canetti, 1990, p. 92, tradução própria).<sup>12</sup> Uma possível empregadora, ex-cantora da ópera imperial, anda pelas ruas com um vestido de seda finíssima, manchada, e evoca os tempos em que circulava por ambientes que também deixaram de existir com a crise: o que se observa na interação entre as duas é uma espécie de negociação em que diferentes escombros do mundo que deixou de existir são mencionados apenas para deixar claro que, embora os tempos sejam outros, as pessoas não se deram conta das mudanças: “Nos ambientes refinados aos quais eu tinha acesso, certamente não se deixava entrar qualquer

<sup>11</sup> Es ging ihr um wirkliche Dinge, wie sie sagte, um Leute, die sie kannte. Sie wollte ihren Leuten helfen und darum schreibe sie Geschichten über sie. Es geschah aber etwas sehr Merkwürdiges: alle ihre Figuren wirken, als wären sie erfunden. Zu jeder einzelnen von ihnen fällt mir, wenn ich in der „Gelben Strasse“ lese, das Vorbild ein.

<sup>12</sup> Im Krieg war sie freiwillige Krankenpflegerin, sie ist jetzt ganz verzweifelt, seit der Krieg aus ist, weil sie sich nicht mehr der Pflege der Unglücklichen widmen kann. Jetzt muss sie in Stellung gehen, die Zeiten sind schwer, alles ist auf den Kopf gestellt.

grande cantora. Que ambientes eram aqueles! Diga-me, minha querida, a senhora sabe passar bem?" (Canetti, 1990, p. 92, tradução própria).<sup>13</sup>

A resistência às novas contingências e o apego a ideias e a visões de mundo anacrônicas explicam, também, o sofrimento de Herr Mäusle e de sua família, personagens do conto *Geduld bringt Rosen*, do livro de mesmo título: Mäusle é um operário desqualificado que mal ganha o suficiente para alimentar sua família com pão e com banha, mas que, todos os meses, é encarregado de levar, num envelope, uma soma que corresponde a mais do que a soma total de todos os salários por ele recebidos durante sua "vida útil". Ainda que viva no limiar da miséria, Mäusle jamais sequer cogita tomar um só centavo do dinheiro que lhe é confiado todos os meses. As virtudes morais do operariado são aqui contrapostas à violência dos capitalistas, que têm em seu poder a polícia e as autoridades.

Um dos aspectos da estética de Veza Canetti destacados por Helmut Göbel diz respeito aos traços grotescos na descrição do corpo humano e na representação da língua falada (Canetti, 1990, p. 170) de certos personagens. A Runkel, personagem emblemática da Rua Amarela, é um exemplo disso: é uma comerciante cujos braços e pernas deformados a obrigam a passar sua vida numa cadeira de rodas, mas cuja invalidez não a torna uma figura passiva e resignada. Bem ao contrário, ela é uma espécie de pequena tirana, que não só vigia com mil olhos seu próprio comércio de produtos de limpeza e também sua *Tabaktrafik* que fica do outro lado da rua como também comanda sua enfermeira e sua mãe: ela é a proprietária dos negócios e por meio da condução de seus negócios manipula todo um grupo de pessoas que gravitam em sua órbita. Neste sentido, com sua feiura e com sua deformidade, ela se torna um emblema das próprias perversidades de uma estrutura social e econômica que põe em xeque a integridade dos seus membros por meio do exercício da violência – precisamente a força que, em plena ascensão no universo austro-germânico no período entreguerras, é apontada por Veza Canetti como o grande mal a ser combatido pela social-democracia. Pois se o belicismo em pouco tempo se transforma de atitude condenável pelo cristianismo tanto quanto pelo humanismo liberal em ideal de um pangermanismo que retoma as tradições do paganismo medieval, a violência passa a ser exaltada como virtude viril e nacional – e é precisamente a isto que se opõe a social-democracia.

A face da Runkel é, portanto, a face horrenda, oculta e perversa, dos mecanismos de submissão, alienação e exploração que põe em marcha uma vida social cada vez mais corrompida e desvirtuada, na qual os princípios éticos há muito deixaram de ter qualquer validade. É também sobre o poder desumanizador da violência que Veza Canetti fala por meio desta personagem grotesca: ela, que sofreu, por seu nascimento desastrado, uma grande violência, torna-se, também, desumana e desumaniza os que lidam com ela.

Outra face da violência retratada em *Die gelbe Strasse* é a hipocrisia, encarnada por Frau Hatvány, a diretora de uma agência de empregadas domésticas, que é quase uma comerciante de escravos: ela alardeia as virtudes de suas "mercadorias" à clientela e reifica seres humanos que são obrigados a vender a si mesmos por nada possuírem – nem terras, nem bens, nem nada que possa lhes garantir um mínimo para a sobrevivência – num retrato pungente das condições de vida do proletariado austríaco na *Zwischenkriegszeit*.

<sup>13</sup> Und in den feinen Kreisen, wo ich Zutritt hatte, hätte man gewiss nicht jede grosse Sängerin aufgenommen. Das waren Kreise! Sagen Sie, liebes Kind, können Sie gut bügeln?

Se Veza Canetti aponta para o que vê como as distorções estruturais da sociedade patriarcal em crise, o casamento, enquanto instituição, frequentemente é por ela representado como uma espécie de presídio para as mulheres, e como um mecanismo de exploração das forças vitais e dos recursos, semelhante, neste sentido, ao do próprio empreendimento capitalista. É o que se passa em *Der Tiger*, a história de um marido inescrupuloso que vive à custa de sua esposa Andrea: “Na verdade, o marido de *Frau Andrea* casou-se com ela por causa de seu dinheiro. Na família Sandoval, faltava dinheiro e o filho se tornou o salvador. Mas é preciso dizer que este era um bom casamento. Não havia discussões indelicadas na casa, *Frau Andrea* entregou seu dinheiro à família Sandoval, e a família deu-lhe, em troca, o seu marido” (Canetti, 1990, p. 119, tradução própria).<sup>14</sup>

Assim como Herr Mäusle, *Frau Andrea* resigna-se às convenções sociais, portando-se sempre de acordo com um código de honra que se revela não só anacrônico e inadequado como também moralmente inaceitável.

Talvez o aspecto central da crise austríaca da *Zwischenkriegszeit* seja mesmo o moral: uma vez desacreditados os fundamentos éticos sobre os quais repousava o pacto social imperial, os austríacos se depararam com um enorme vácuo de valores, um ambiente propício à proliferação de todos os tipos de pseudomoralidades, da qual talvez o racismo assassino seja a mais sórdida.

No mundo austro-judaico, como ocorre com frequência, este vácuo de valores revelou-se ainda mais problemático e complexo do que no restante do mundo austríaco: tendo abandonado seus vínculos com uma ética de base religiosa e tradicional, os judeus modernizados das grandes cidades europeias do século XIX – especialmente as de língua alemã – se empenharam, com resultados mais ou menos felizes, no sentido da assimilação ao seu entorno. Com a derrocada dos impérios e do liberalismo, no entanto, todos os códigos éticos recém-adquiridos no contexto das monarquias constitucionais tiveram que ser revistos ou abandonados, ao mesmo tempo que o retorno a uma tradição moral percebida como obsoleta, quando não como moribunda, já se tornara impensável para estes judeus modernos.<sup>15</sup>

Assim, a *Zwischenkriegszeit*, com sua plethora de perplexidades, é também o campo fértil onde brotam todos os tipos de visões suposta ou realmente revolucionárias sobre o ser humano e sobre a vida e, com elas, todos os tipos de éticas. Um suposto “espírito vienense” popular, indestrutível e como tal resistente às mudanças políticas, uma certa *joie de vivre* e uma certa *non-chalance* frequentemente fizeram as vezes de modelo identitário neste contexto de insegurança sem, no entanto, fornecer qualquer tipo de solidez. Este modelo exerceu sobre muitos judeus dos anos finais do Império um considerável poder de atração. Como escreve Tietze,

A partir deste polo da assimilação cultural, ao qual só falta a naturalidade imediata para que seja conquistada a identificação plena, muitos degraus conduzem àquele contrário, que distorce como numa caricatura aquelas características

<sup>14</sup> Frau Andrea wurde eigentlich wegen ihres Geldes geheiratet. In der Familie Sandoval fehlte es, und der Sohn wurde der Retter. Doch muss gesagt werden, dass die Ehe eine gute war. Es gab keine unhöflichen Reden im Hause, Frau Andrea gab ihr Geld der Familie Sandoval, und die Familie gab ihr dafür ihren Gatten.

<sup>15</sup> Uma representação e discussão detalhada das perplexidades que marcaram as trajetórias dos judeus germanizados da Europa Central no período entreguerras é o tema amplo que perpassa a quase totalidade da obra literária de Aharon Appelfeld, escritor de língua hebraica nascido em Czernowitz e emigrado para a então Palestina britânica em 1946.

vienenses que deseja incorporar; que transforma em auto indulgência a leveza na postura diante da vida; o ceticismo em frivolidade; a melancolia em falso *pathos*, exagera em cada tom e em cada cor e assim, com os exageros de seu comportamento, determina de maneira pouco favorável as ideias a respeito do que é judaico em voga no país (Tietze, 1980, p. 236, tradução própria).<sup>16</sup>

Em meio à crise da *Zwischenkriegszeit*, porém, este modelo já não era mais capaz de aplacar ou mesmo mascarar a miséria e o sofrimento ubíquos: novas visões de mundo, novas maneiras de se colocar no mundo eram urgentes e inadiáveis. A catástrofe moral do antigo *Anstand*, a decência que levava cada súdito do Imperador a buscar o lugar que lhe cabia numa hierarquia percebida como eterna e sagrada, deu lugar à insegurança quanto ao próprio lugar no mundo. Entre os judeus, este sentimento de desorientação mostrou-se particularmente agudo.

A crise da *Zwischenkriegszeit* torna-se, sob o olhar de Veza Canetti, uma crise moral mais do que qualquer outra coisa e são os diferentes aspectos de uma moralidade condenável que ela se empenha em denunciar em suas narrativas revolucionárias, nutridas pela esperança por um novo tempo e por uma nova sociedade. Esperanças que, é preciso lembrar, foram rapidamente liquidadas pelo austro-fascismo e pelo nazismo na segunda metade da década de 1930 e nos anos 1940, quando a destruição da Áustria enquanto nação se consumou.

## Referências

- CANETTI, Elias. *Die Fackel im Ohr*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1980.
- CANETTI, Veza. *Die gelbe Strasse*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1990.
- CANETTI, Veza. *Geduld bringt Rosen*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1992.
- DURZAK, Manfred. *Gespräche über den Roman*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt M., 1976.
- KAUL, Christina. „Wiens spanische Juden – ein wenig bekanntes Kapitel österreich-jüdischer Geschichte“. *Das jüdische Echo. Vereinigung Jüdischer Hochschüler Österreichs und Jüdischer Akademiker Österreichs*. Viena: 1989.
- PATZ SIEVERS, Evelyn. *Ich bin Spaniolin*: Veza Canetti im Focus ihres jüdisch-sephardischen Erbes. 2018. Dissertação: Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona. Disponível em: <https://www.tdx.cat/handle/10803/523540>. Acesso em: 30 set. 2024.
- TIETZE, Hans. *Die Juden Wiens*. Viena: Atelier Verlag, 1980.
- WISTRICH, Robert. *The Jews of Vienna in the age of Franz Joseph*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- ZWEIG, Stefan. *Die Welt von Gestern*. Detmold: Bertelsmann, 1961.

<sup>16</sup> Von diesem Pol kultureller Assimilation, dem nur die unmittelbare Natürlichkeit zu voller Angleichung fehlt, führen viele Zwischenstufen zu jenem Gegentyp, der die wienerischen Eigenschaften, die er übernehmen möchte, durch Übersteigerung zur Karikatur verzerrt; der die Leichtigkeit der Lebenshaltung zu völligem Sichgehenlassen, die Skepsis zu Frivolität, die Melancholie zu falschem Pathos verzerrt, jeden Ton und jede Farbe zu laut nimmt und eben durch die Aufdringlichkeit seines Gebarens die landläufige Vorstellung des Jüdischen unvorteilhaft bestimmt.

# Modernismo e Guerra Fria: a historicidade de uma estética na segunda metade do século XX

## *Modernism and Cold War: The Historicity of an Aesthetics in the Second Half of the Twentieth Century*

Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo

(UNIFESP) | São Paulo | SP | BR

leandro.pasini@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-6231-3860>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo investigar os desdobramentos da estética modernista na segunda metade do século XX no contexto da Guerra Fria e da descolonização em larga escala de países da África e da Ásia. Mais especificamente, aborda dois grupos literários em que a ideia de modernismo foi decisiva: a Escola Modernista (*Xiandaipai*) em Taiwan e o grupo da revista *Poesia* (*Shi'r*) no Líbano, ambos atuando nas décadas de 1950 e 1960. De modo breve, aponta igualmente a continuidade do modernismo no fim dos anos 1970 e começo da década seguinte em espaços culturais antes dominados completamente pela estética do Bloco Oriental, como o Uzbequistão e a República Popular da China. Assim, é no interior dos intensos embates políticos, ideológicos e culturais entre 1950 e 1990 que a presença do modernismo é localizada.

**Palavras-chave:** modernismos globais; Guerra Fria; modernismo taiwanês; modernismo árabe; descolonização; poesia modernista.

**Abstract:** This article aims to investigate the developments of modernist aesthetics in the second half of the twentieth century in the context of the Cold War and the large-scale decolonization of countries in Africa and Asia. More specifically, it addresses two literary groups in which the idea of modernism was decisive: the Modernist School (*Xiandaipai*) in Taiwan and the *Poetry* (*Shi'r*) magazine group in Lebanon, both operating in the 1950s and 1960s. It also mentions briefly the continuity of modernism at the end of the 1970s and



beginning of the following decade in cultural spaces previously completely dominated by the aesthetics of the Eastern Bloc, such as Uzbekistan and the People's Republic of China. Thus, it is within the intense political, ideological and cultural clashes between 1950 and 1990 that the presence of modernism is located.

**Keywords:** global modernisms; Cold War; Taiwanese modernism; Arabic modernism; decolonization; modernist poetry.

Por ocasião dos debates em torno dos cem anos da Semana de Arte Moderna, houve múltiplos questionamentos sobre as limitações do modernismo brasileiro, com destaque para a cronologia. Parte considerável desse esforço tinha como objetivo antedatar a modernidade social, urbana, ideológica, cultural e estética no Brasil para desautorizar o ano de 1922 como marco fundacional. Este texto aborda a questão temporal do modernismo por outro ponto de vista. Embora guarde na memória os debates em torno da Semana e sua posição no fenômeno mais abrangente do modernismo brasileiro, o que aqui se pretende é ler o modo como a estética e a ideia modernistas se desdobram e se legitimam ao longo do século XX pela heterogeneidade do mapa-mundi. Mais precisamente, o foco incide sobre dois níveis complementares de ativação do modernismo: a reivindicação de sua estética por novos agentes culturais, por vezes geograficamente muito distantes, e os novos sentidos que o modernismo adquire diante da organização geopolítica do mundo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.

Para trabalhar com uma ideia de modernismo (ou modernismos) que perpassa o século XX, é preciso tomar algumas providências teóricas que balizem a questão. É natural que um fenômeno estético que apareça em uma diversidade tão grande de contextos socioculturais e momentos históricos resista a uma definição que dê ao fenômeno contornos nítidos. Susan Stanford Friedman, cujos estudos sobre o tema acompanharemos de perto neste texto, busca circunscrever a questão denominando modernismo como “expressões estéticas e filosóficas da modernidade” (Friedman, 2006, p. 88), o que repõe o problema em outros termos, ao demandar implicitamente o que se entende por modernidade. A isso Friedman responde que modernidade é um fenômeno amplo e transistórico, definindo-se antes por um processo de aceleração das transformações sociais e a iminência de rupturas bruscas do que por um período predeterminado (como o que vai de 1890 a 1945 nos estudos anglo-americanos). Sem aderir plenamente à posição de Friedman, o modo como sua posição torna flexível a ideia de modernismo é fundamental para o horizonte global com que pretendo abordar a questão. Nessa reorganização das coordenadas de espaço e tempo em que os novos estudos modernistas se desenvolvem (Mao, Walkowitz, 2008), este texto entende o modernismo menos como uma definição ou um conceito do que um elemento organizacional a ser acompanhado, no qual ocorre a conjunção de, ao menos, três elementos fundamentais: um projeto público e coletivo de inovação estética, cultural, ideológica e política; o grupo como unidade de interação e atuação, frequentemente contraditória (Cohen, 2008); e uma base material de expressão que inclui revistas, antologias, panfletos, almanaques etc. Trata-se, assim, de um núcleo histórico-literário composto de experimentação, organização em grupo e intervenção autoconsciente no espaço público. Essa configuração passa a se tornar concretamente global

no momento em que o processo de descolonização sistemático da segunda metade do século XX passa a incorporar a estética modernista e lhe dar novos contextos e significações.

## Modernismos no espaço e no tempo

Defende-se, então, que a temporalidade modernista não se torna instável pelo questionamento de seus marcos históricos por conta de alguma anterioridade que abale os atos “fundacionais” de cada movimento modernista; antes, é pela reiteração da ideia de uma estética no decorrer do tempo que, os seus significados se dinamizam e, progressivamente, sedimentam um punhado de lugares-comuns. Nesse sentido, a mundialização da estética modernista intensificada a partir dos anos 1950 realiza, a seu modo, a pretensão internacional do modernismo europeu que, por sua vez, será uma inspiração para os anseios de ruptura com a ordem colonial. Friedman (2006, p. 95) usa uma imagem expressiva: “Declarar que o fim do modernismo se dá por volta de 1950 é como tentar ouvir uma só mão batendo palmas. Os modernismos das nações emergentes são essa outra mão que devemos escutar de forma a ouvir algum bater de palmas que seja”. Os sons derivados dessas palmas, contudo, são mais ruidosos e cacofônicos do que harmônicos, o que, verdade seja dita, segue a própria afinidade da estética modernista com os modos de expressão disruptivos. Parte significativa das contradições desse novo contexto global se deve às configurações geopolíticas do período. Na década de 1950, o modernismo entra em uma nova fase, pois passa a responder a dois fenômenos centrais da segunda metade do século XX: a Guerra Fria e a descolonização sistemática dos países da África e da Ásia. Mais especificamente, as formas modernistas serão a um tempo o veículo mais recorrente da literatura pós-colonial (Gikandi, 2006, p. 420) e, de modo bastante genérico, a plataforma estética do Bloco Ocidental contra o realismo socialista do Bloco Oriental.

Para aquilatar de forma apropriada os desdobramentos do modernismo pelo mundo, ao menos dois consensos precisam ser desfeitos. O primeiro deles, que viemos acompanhando até aqui, é o de que o modernismo seja um fenômeno “cronológico”, isto é, a arte ocidental que vai do fim do século XIX até o fim da Segunda Guerra ou, de acordo com interpretações ainda mais estreitas, a arte europeia dos anos 1910 e 1920, com ênfase nas primeira e segunda décadas do século, em que eclodem movimentos como futurismo, expressionismo, imagismo, cubismo e dadaísmo. Pensar no modernismo como um fenômeno global não pressupõe somente o questionamento dessa camisa de força cronológica, antes, trata-se de um redimensionamento mais fundamental: a sobreposição do eixo do espaço sobre o eixo do tempo.<sup>1</sup> Assim, as configurações singulares dos modernismos pelo mapa-múndi determinam a cronologia do movimento, e não o contrário. Outro consenso é a identificação entre modernidade/modernismo e ocidente/ocidentalização. O grão de verdade presente neste consenso é o fato de que as primeiras autoimagens culturais autoconscientes do fenômeno moderno ocorreram em países europeus, de que decorrem os movimentos artísticos já citados. Contudo, nem os modernismos europeus são produtos endógenos, nem a modernidade é propriedade de apenas uma parte do globo. Não nos esqueçamos de que parte substantiva

<sup>1</sup> “Precisamos de uma nova gramática espacial para pensar a modernidade e o modernismo” (Friedman, 2006, p. 109).

das vanguardas europeias dos anos 1910 e 1920 absorvem a arte não europeia como elemento constitutivo: a arte africana no cubismo, as línguas não indo-europeias na cacofonia dadá, as poesias chinesa e japonesa do imagismo, para ficarmos apenas com três exemplos. Nesse sentido, esses modernismos europeus pressupõem a existência da cultura mundial, mas de um mundo ainda sob as hierarquias da colonização que o unificou. Não seria absurdo, portanto, afirmar que parte central do modernismo europeu é, na verdade, a internalização da estrutura colonial sobre a qual as culturas “nacionais” se erigiam como norma global. Portanto, sem uma dimensão propriamente mundial, nem mesmo os modernismos europeus podem ser entendidos de modo adequado. De modo complementar, as burguesias locais que se formavam nesse processo e sua correspondente fração intelectual absorviam e formulavam o processo de modernização – sempre contraditório – com originalidade própria, traduzindo esse fenômeno histórico, social e cultural em seus próprios termos, mas em uma estética modernista compartilhada. Como consequência, a identificação entre modernismo e ocidentalização se torna provinciana e, o que é mais importante, incapaz de dar conta da complexidade de um mundo em que o par modernidade/colonialismo age transversalmente em todas as áreas de um mundo unificado e desigual.

O horizonte concretamente global do modernismo, assim, será tanto mais visível quanto mais ele se reconfigurar em ambientes heterogêneos e, ao mesmo tempo, conectados. Essa heterogeneidade chega ao extremo quando se considera a quantidade de línguas literárias – algumas dezenas – em que o modernismo se manifestou no decorrer do século. No interior dessas línguas, a questão se complexifica ainda mais se encararmos a forma artística mais dependente de sua língua original: a poesia. Nos tópicos seguintes, a relação entre grupos modernistas e Guerra Fria terá como elemento central a expressão poética do momento histórico em questão.

## Modernismo e políticas culturais da Guerra Fria

Como extensão da geopolítica que se segue à Segunda Guerra, inicia-se o que pode ser chamado de “Guerra Fria cultural” (Scott-Smith, Lerg, 2017, p. 1). Encampando a ideia de que o modernismo seria uma arma contra a estética coletivista soviética, é fundada em 1950, em Berlim Ocidental, uma instituição chamada *Congress for Cultural Freedom* (Congresso para a Liberdade Cultural).<sup>2</sup> A princípio uma agência de financiamento que contava com dezenas de revistas no Bloco Ocidental e nos países não alinhados, a CCF encerrou suas atividades em 1967, quando veio a público que ela, na verdade, era uma instituição financiada pela Central de Inteligência Americana (CIA). O quanto a CCF era “somente” financiada e o quanto ela seria direcionada intelectualmente pela política estadunidense são tópicos que percorrerão o texto e que aqui são apenas apontados como uma questão em aberto. Por seu lado, a União Soviética, inspirada pela Conferência de Bandung (1955), buscou influenciar os países não alinhados com a fundação de uma Associação de Escritores Afro-Asiáticos, cujo primeiro congresso ocorreu em 1958, em Tashkent (Halim, 2012, p. 568), capital da República Soviética do Uzbequistão. Após a descoberta da presença da CIA por trás da CCF, o Bloco Oriental fundou a sua própria revista orientada pela sua “Guerra Fria cultural”. *Lotus* (1968-1991) foi uma revista

<sup>2</sup> A partir de agora referida apenas como CCF.

trilíngue (árabe, francês e inglês), publicada no Cairo e financiada pelo Egito, pela Alemanha Oriental e, principalmente, pela União Soviética (Halim, 2012, p. 566).

Como o objetivo deste texto é acompanhar o desenvolvimento da estética modernista pelo mundo na segunda metade do século XX, não me aprofundarei nas diferenças estéticas entre a CCF e a Organização de Autores Afro-Asiáticos. O foco será a relação entre CCF e modernismo, com breves contrapontos com o projeto de *Lotus*. De passagem, é preciso notar que autores das novas nações e de nações em processo de descolonização apareciam, como nota Kalliney (2002, p. 84), em eventos e publicações tanto da CCF quanto da Organização de Autores Afro-Asiáticos. Um pouco mais de duas dezenas de revistas literárias e culturais foram financiadas no todo ou em parte de sua existência pela CCF. Os periódicos (cujos títulos estão reproduzidos em Scott-Smith, Lerg, 2017, p. 16) mostram um conjunto heterogêneo que parte das europeias como a alemã *Der Monat* (1948-1971), a francesa *Preuves* (1951-1975) e a inglesa *Encounter* (1953-1990) e estabelece um amplo raio que inclui a indiana *Quest* (1955-1976), a japonesa *Jiyu* (1959-2009), a uruguai *Mundo Nuevo* (1966-1971), a indonésia *Horison* (1966-) e a australiana *Quadrant* (1956-). Merecem destaque especial nessa lista as revistas que atuaram de modo decisivo no surgimento e na consolidação de seus modernismos locais, como a nigeriana *Black Orpheus* (1957-1976), a ugandense *Transition* (1961-1968) e a libanesa *Hiwar* (1962-1967). Diante de uma sequência tão elástica de títulos, contextos culturais e políticas literárias, uma interpretação superficial de que se trata de um braço cultural previamente pautado pela CIA encontraria dificuldade para se sustentar. A derivação mais consensual dessa interpretação, a de que as revistas com dinheiro da CCF promoveriam uma ocidentalização do mundo a partir de uma ideia genérica e instrumentalizada de modernismo, tampouco encontra chão firme nos editoriais e nas plataformas dos periódicos vistos como conjunto.

Scott-Smith e Lerg (2017, p. 7) notam que, com tal heterogeneidade entre os periódicos, “seria equivocado supor que uma estratégia coerente pudesse ser encontrada atrás dela [a lista de periódicos]”.<sup>3</sup> Já Pullin (2013, p. 59) usa uma imagem expressiva ao chamar essa estratégia da CIA de “pastoreio de gatos”,<sup>4</sup> indicando o grau de imprevisibilidade envolvida do processo. Como veremos no caso libanês, há, de fato, instabilidade nesse projeto político, em que, por um lado, o modernismo literário se caracteriza pelo individualismo, por singularidades culturais formuladas por uma elite transnacional e pela busca de modernização técnica inspirada em modelos europeus e estadunidenses; por outro, a crítica da tradição e da vida presente se desdobram em posturas de transformação social, muitas vezes em intersecção com intelectuais marxistas.

Essa instabilidade se verifica, igualmente, no Bloco Oriental, o que leva Kalliney (2022, p. 84-85) à seguinte conclusão: “O governo da União Soviética não controlava o conteúdo de *Lotus* de modo mais estreito do que a CIA controlava *Black Orpheus* ou *Transition*”.<sup>5</sup> Ele nota, porém, as diferentes estratégias dos blocos. Enquanto as revistas vinculadas à CCF se articulavam em pequenos grupos com seus manifestos e plataformas literárias localizados e com pouco contato entre si, a Associação de Autores Afro-Asiáticos redigia seus documentos de princípio a partir de comitês executivos ou delegados com sanção oficial de seus países ou

<sup>3</sup> “it would be mistaken to assume that a coherent strategy can be found behind it”. Todas as traduções presentes no corpo do texto são de minha autoria.

<sup>4</sup> “herding cats”.

<sup>5</sup> “The government of the Soviet Union did not control the content of *Lotus* more tightly than CIA controlled *Black Orpheus* and *Transition*”.

comunidades de origem (Kalliney, 2022, p. 98). Algo da mesma ordem ocorre na maneira de lidar com a expressão poética: ao anseio de originalidade do modernismo, uma antologia da Associação de Autores Afro-Asiáticos chamada *Poemas afro-asiáticos*: uma antologia (1963), enfatizava o elemento comunitário representativo, então chamado de “folclórico” (Kalliney, 2022, p. 98) e hoje mais adequadamente chamado de “ancestral”. El-Sebai, intelectual egípcio nasserista pró-soviético e diretor de *Lotus*, verbaliza essa estética em 1973 como um dos grandes objetivos da Associação dos Autores Afro-Asiáticos: “combinar a glória do passado com a novidade do futuro, particularmente no terreno da [...] poesia popular e da arte folclórica” (*apud* Kalliney, 2022, p. 99).<sup>6</sup>

Uma terceira força atuante após a Segunda Guerra, os países que se autodenominaram não alinhados, não tem um centro de gravidade próprio nessa Guerra Fria estética, embora constitua um terreno de batalha privilegiado da diplomacia cultural dos dois grandes blocos. Nesse sentido, a posição estratégica desses países é complexa em diversas camadas. As fragilidades políticas, sociais e econômicas de nações recém-saídas do estatuto colonial ou ainda em processo de luta anticolonial convivem com a complexidade cultural que emerge nesse novo mapa-múndi. Entre fraquezas e forças, a posição do intelectual (incluindo nessa figura o escritor e o poeta) se sobressai como um mediador entre as novas classes dominantes locais, as línguas e culturas populares, os possíveis vetores de hegemonia cultural e a estrutura de poder (em todos os níveis) das duas novas potências globais. Será nesse contexto tensionado que os grupos modernistas dos países não alinhados negociam suas posições caso a caso, podendo adquirir hegemonia cultural, fracassar em seus projetos, ser secundários em relação a outra força estética e cultural, ser reprimidos e desaparecer do espaço público, dentre uma série de opções possíveis.

Em resumo, entre as décadas de 1950 e 1980, a posição global do modernismo alternará entre uma corrente hegemônica global com financiamento estadunidense, um movimento sob risco de repressão policial na parte do mundo em que o realismo socialista era política de Estado – com exceção de suas franjas diplomáticas, como *Lotus* – e uma plataforma de autonomia cultural muitas vezes conectada com a ideia de descolonização. Nesse contexto, é possível fazer um mapeamento literário de parte significativa do mundo a partir da ideia de modernismo. Aqui, acompanharemos somente algumas configurações como um pequeno diagrama desse contexto mais vasto. Antes de passarmos a elas, vale a pena lembrar o argumento de Gikandi (2006) sobre a fertilidade da conexão entre modernismo e descolonização. Tendo como exemplo o Caribe inglês, Gikandi (2006, p. 422) mostra que um colonialismo cultural inglês baseado em Chaucer e Wordsworth era estéril porque dificilmente alguma conjunção haveria entre as ilhas do Caribe e Canterbury ou narcisos (*daffodils*). Já o gosto modernista pelo elemento não europeu como força de ruptura, a naturalização do até então exótico como choque foi absorvido e se provou uma estética criativa. Sobre o funcionamento do modernismo fora de suas fronteiras tradicionais (ou iniciais, eu acrescentaria), ele diz o seguinte: “quando é colocado em uma relação inquieta com outros espaços, o modernismo parece recuperar seu impulso como a estética da vanguarda internacional e,

<sup>6</sup> “combine the glory of the past and the newness of the future, particularly in the domain of [...] popular poetry and folk art”.

no processo, rejeitar a sua ossificação como a estética da ideologia da alta cultura europeia” (Gikandi, 2006, p. 422).<sup>7</sup>

## 現代派 (*Xiandai pai*): modernismo em Taiwan nos anos 1950 e 1960

O caso taiwanês dos anos 1950 e 1960 é um exemplo complexo e eloquente da nova dimensão do modernismo no contexto da Guerra Fria. Com a vitória da revolução comunista na China continental, a ditadura nacionalista liberal de Chiang Kai-shek se estabelece em Taiwan. Em 1949, dois milhões de chineses migram do continente para a ilha, e todos os grupos modernistas das duas décadas seguintes são dominadas por chineses emigrados (Yeh, 2000, p. 20-21). Fazem parte desse momento modernista tawainês as revistas 現代詩 (Poesia Moderna, 1953-1964), dirigida por Ji Xian, 藍星 (Estrela Azul, 1954-1971), de posição mais moderada, e 創世記 (Gênesis, 1954), de inspiração surrealista.<sup>8</sup> Embora Taiwan fosse um aliado declarado do Bloco Ocidental – ou talvez por isso mesmo –, nenhuma dessas revistas recebeu financiamento da CCF. Ao contrário, esses grupos modernistas tiveram inicialmente uma posição marginal no interior da política cultural da ilha. Esta se pautava por duas linhas complementares: um nacionalismo cultural que se pretendia o guardião da cultura chinesa que estaria sendo destruída no continente pelo comunismo, ou seja, uma modalidade de tradicionalismo estético, e uma propaganda anticomunista feroz, que premiava anualmente os melhores poemas anticomunistas (Yeh, 2007, p. 119-120).<sup>9</sup>

O fator central em torno do qual boa parte da produção poética, teórica e de polemismo gravita é o manifesto de Ji Xian chamado “Seis princípios da Escola Modernista”<sup>10</sup> e publicado no número 13 de *Poesia moderna*, em 1 de fevereiro de 1956. No segundo desses princípios está a formulação mais polêmica entre todas: “A poesia modernista é uma transplantação horizontal, e não uma herança vertical”.<sup>11</sup> Com essa afirmação, Ji Xian projetava o seu grupo modernista como vanguarda taiwanesa e se impunha pelo choque. O poeta era, de certa forma, ele mesmo uma “flor transplantada”, pois foi um jovem integrante, sob o pseudônimo Louis, de um grupo modernista chinês chamado *Xiandai ou Les contemporains* (1932-1935), fundado em Shanghai por Dai Wangshu e Shi Zhecun (Yeh, 2007, p. 114). Sua opção radical pela “contemporaneidade” modernista, que para ele datava de Baudelaire, horizontalmente apropriada em contraste com alguns milênios de “herança vertical” marcava posição em ao menos duas frentes. Na primeira delas, com a poesia da China continental, cuja estética orientada pelas conferências de Yan'an, de Mao Zedong, optava pela fórmula “clássico e folclórico” (Yeh,

<sup>7</sup> “when it is placed in an uneasy relation to other spaces, modernism seems to recover its drive as the aesthetic of the international avant-garde and in the process to reject its ossification as the aesthetic ideology of high European culture”.

<sup>8</sup> Sobre esses grupos: Yeh (2000, p. 21) e Leroux (2006).

<sup>9</sup> Yeh (2000, p. 27) ainda explica que muitos poetas modernistas participavam desses concursos para angariar fundos para os seus projetos modernistas. Nos “seis princípios” de Ji Xian, o sexto inclui a fórmula oficial do governos taiwanês: (Anticomunismo), mostrando o grau de concessão que a dupla marginalidade do circuito modernista impunha aos seus participantes.

<sup>10</sup> 現代派信條釋義.

<sup>11</sup> “我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承”. A tradução para o português é do original chinês com consulta à tradução para o inglês consultada em Yeh (2000, p. 34).

2000, p. 6), em que duas formas de “popularidade” enraizariam a poesia no povo e seria feita, igualmente, para o povo. Na segunda frente, o modernismo chinês dos anos 1920 já havia constituído certo legado, e um de seus grupos mais influentes entre os intelectuais liberais (e mais atacados pelos comunistas), o da *Lua Crescente*, cria a “Nova poesia métrica”, que buscava uma conciliação entre o modernismo e as formas herdadas da tradição. É seguindo esse legado que o grupo Estrela Azul se opõe ao grupo de Ji Xian ao propor uma via eclética que não negue nem o moderno nem a tradição. Esse debate se estende por uma década e, em 1964, um quarto grupo, vinculado à revista *Chapéu de Bambu* (笠), dirigida por Lin Hengtai, “se vê como sucessor de Ji Xian e da Escola Modernista” (Yeh, 2000, p. 29),<sup>12</sup> o que deu fôlego renovado às postulações de Ji Xian e seu grupo.

Essa reorganização do modernismo chinês em Taiwan está ligada à Guerra Fria em todos os níveis. Dois desses níveis serão destacados aqui: a reorganização do mapa-múndi modernista no contexto da Guerra Fria e as consequências estéticas resultantes. Tanto do ponto de vista político quanto literário, conforme ressalta Yeh (2000, p. 2), Taiwan passa de periferia da China a fronteira. Como em um *close-up*, o estreito de Taiwan passa a ser uma pequena faixa de água que divide dois blocos político-econômicos e também duas estéticas. Essa configuração será a base da originalidade contraditória do modernismo taiwanês. Ao formular que a poesia modernista é uma “transplantação horizontal”, Ji Xian cria um prisma que incorpora um elemento central do modernismo – o seu trânsito entre culturas por vezes radicalmente heterogêneas como busca do novo – e o situa no contexto dos emigrados chineses em Taiwan. Por um lado, a “transplantação” terá todos os elementos de desenraizamento que acirrou os ânimos culturalmente milenares dos intelectuais chineses, com suas implicações de exílio, perda de identidade e assimilação a culturas alheias; por outro, tais terrores de desidentificação cultural focam apenas em uma parte do processo, o desenraizamento, sem se dar conta da outra parte, como explica Yeh (2000, p. 34): “É irônico que a metáfora da transplantação de Ji Xian também denota um processo orgânico: uma vez transplantada, a plantinha se adapta ao novo ambiente, se enraíza, cresce e floresce”.<sup>13</sup> Essa dialética vai, então, compor a especificidade do modernismo taiwanês. O trauma pelo abandono da China (continental), que raramente sairá do imaginário desses autores e a situação de dupla marginalidade em um governo autoritário tradicionalista e de propaganda anticomunista formam parte de um mesmo ambiente que se concebe como “cosmopolita, aberto e diverso” (Yeh, 2000, p. 49),<sup>14</sup> que, seguindo a conclusão de Leroux (2006, p. 18), “criou a sua própria linguagem e o seu próprio espaço cultural”.<sup>15</sup>

É ainda Leroux que cita o poema “7與6” (“7 e 6”), de Ji Xian, de que podemos apreender, por comentário breve de seu trecho inicial, essa convergência de transplantação, irreverência e originalidade:

拿著手杖7 咬著煙鬥6 數字7是具備了手杖的型態的。	Segurando bengala 7 Mordendo cachimbo 6 O número 7 tem a forma de uma bengala
----------------------------------	---

<sup>12</sup> “Bamboo Hat saw itself as a successor of Ji Xian and the Modernist School”.

<sup>13</sup> “It is ironic that Ji Xian’s metaphor of transplantation also denotes an organic process: once transplanted, the seedling adapts to the new environment, takes root, and grows and flourishes”.

<sup>14</sup> “an open, diverse, and cosmopolitan Taiwan – in short, a cultural and artistic frontier”.

<sup>15</sup> “it created its own language and cultural space”.

數字6是具備了煙鬥的型態的。O número 6 tem a forma de um cachimbo  
 於是我來了。E aqui estou.  
 手仗7+ 煙鬥6 = 13之我 Bengala 7 + cachimbo 6 = 13 eu  
 一個詩人。一個天才。Um poeta. Um gênio.  
 一個最不幸的數字！O número mais desafortunado!  
 (Xian apud Leroux, 2006, p. 3).<sup>16</sup>

O poeta estranha criativamente os números arábicos, recebidos via Europa, já que em chinês o número sete é 七 e 6 é 六. Ele verá então nos números formas de objetos: 7 como bengala e 6 como cachimbo. Interpretando um pouco, o uso de cachimbo e bengala compõe o vestuário do poeta como um excêntrico,<sup>17</sup> o que o leva a sentir-se a soma de 7bengala + 6cachimbo, o eu 13. Sendo, por um lado, um gênio – o poeta que sabe poetizar a forma estranha dos números estrangeiros de modo original –, ele guarda, por outro, também o estatuto do poeta genial, mas modernista, ou seja, um pária social, “o mais desafortunado dos números”. De modo muito sucinto, então, os materiais presentes na poética de Ji Xian e a originalidade de sua solução mostram as contradições desse contexto e o alcance estético do modernismo taiwanês.

## O modernismo em torno da revista شعر (Shi'r – Poesia, 1957-1964)

A dimensão experimental esteve, em boa medida, presente em diversos momentos da história da poesia árabe moderna, como nos grupos de imigrantes sírio-libaneses na Nova York dos anos 1920, bem como na São Paulo do mesmo período, além dos grupos egípcios *Diwan*, também em 1920, e *Apollo*, em 1930, em que já se buscava escrever, excepcionalmente, em verso livre. Foi, contudo, uma conjunção de poetas (iraquianos, exilados sírios e libaneses) que centralizou a teoria e a prática do verso livre árabe em torno da revista شعر (Shi'r – Poesia), dirigida por Yusuf al-Khal e publicada em Beirute entre 1957 e 1964.

Ao contrário da marginalidade boêmia do grupo modernista taiwanês, os membros de *Shi'r* constituíam uma elite intelectual (Kheir Beik, 1978, p. 22; Badini, 2009, p. 22) com recursos suficientes para estabelecer uma articulação de grupo dinâmica e consistente. Além da publicação trimestral de *Shi'r*, havia ainda as reuniões semanais do grupo às quintas-feiras chamadas “Jeudi de *Shi'r*”, uma editora *Dâr Majallat Shi'r* e, a partir de 1963, uma galeria de arte, a *Gallery One* (Badini, 2009, p. 33). A intenção do grupo, então, era, nas palavras de Badini (2009, p. 251), “criar em torno de *Shi'r* uma verdadeira instituição cultural”.<sup>18</sup> Como o próprio nome da revista evidencia, a poesia constituía o interesse central do grupo, com ênfase para a promoção intensa e autoconsciente do verso livre e do poema em prosa árabe. Entre parênteses, a complexa codificação dos ritmos da poesia árabe tradicional, estabelecida por Khalil no século VIII, contava com uma série de unidades mínimas de ritmo, chamadas *taf'ila*. Os primeiros versos livres em árabe usam de forma livre, na verdade, essas unidades. Quando a própria medida da *taf'ila* é quebrada, ainda que a forma visual continue em versos, denomina-se o resultado “poema em prosa”, pois ele teria abandonado as medidas rítmicas mais elemen-

<sup>16</sup> Tradução própria do original chinês com auxílio da tradução para o inglês presente em Leroux (2006, p. 3).

<sup>17</sup> Não encontrei nada sobre bengalas, mas é muito difundida a imagem de Ji Xian com um cachimbo.

<sup>18</sup> “créer autour de *Shi'r* une véritable institution culturelle”.

tares da tradição. Fazem parte desse projeto poético, cada um com seu estilo individual, o já citado Yusuf al-Khal, Adonis,<sup>19</sup> Unsi al-Hajj, Mohammed al-Maghut, Badr Shakir al-Sayyab, Jabra Ibrahim Jabra, Shawqi Abi Shaqra e Fadwa Tuqan, além de Khalida Said, que se dedicou exclusivamente à crítica literária na revista.

O movimento de *Shi'r* dá continuidade, pela estética modernista, a um impulso que começa no Egito, no final do século XIX, chamado *al-Nahda* (O Despertar), e tinha como objetivo tirar a cultura árabe do isolamento pelo contato com o Ocidente.<sup>20</sup> O Egito tornou-se, desde então, o centro da cultura árabe. Essa posição perdurou ao longo do século no que se refere ao romance, ao teatro e ao cinema. Quanto à poesia, o Líbano passa a assumir o protagonismo com *Shi'r* (Badini, 2009, p. 26). A questão é tensa, e a rivalidade entre Cairo e Beirute nesse tema lembra a que há entre Rio de Janeiro e São Paulo em relação ao modernismo brasileiro. Não se deve esquecer que o tema da poesia é cara ao mundo árabe, tendo em vista o estatuto de “dupla sacralidade” da língua árabe: a da revelação (do *Alcorão*) e da vasta comunidade árabe que se reconhece na longa tradição poética entendida como um tipo de segunda raiz cultural. No contexto da Guerra Fria e da descolonização, o destino do patrimônio poético árabe se emaranha das questões políticas de então. Abdel Nasser, presidente do Egito, sai da Conferência de Bandung como porta-voz do pan-arabismo e uma das figuras mais proeminentes dos países não alinhados. Contudo, seu projeto cultural se alinha progressivamente ao Bloco Oriental, como demonstra a publicação de *Lotus* no Cairo por um intelectual nasserista. O Líbano, por sua vez, não se alista no pan-arabismo e reforça, nesse momento, os laços comerciais e culturais com o Bloco Ocidental (Creswell, 2019, p. 25).

A posição dominante do mundo árabe será a egípcia, cuja plataforma poética é de engajamento social aliada ao nacionalismo pan-arabista e, implicitamente, de preservação das formas poéticas que geram a identidade coletiva, ou seja, a tradição. Ainda que bem articulado no cosmopolitismo de Beirute a ponto de chamar a atenção da CCF, como veremos, o grupo de *Shi'r* ocupa uma posição de marginalidade nesse cenário. De modo oficial, o comitê da poesia do Conselho Supremo da Literatura, no Egito, em 1964, condena o modernismo poético por estar “sob a influência de um espírito em oposição à cultura árabe e islâmica” (El Janabi, 1999, p. 15).<sup>21</sup> Além do combate interno, a irradiação do nasserismo consegue proibir a revista *Shi'r* no Iraque e na Síria (Badini, 2009, p. 53), bem como tem uma base em Beirute na revista *al-Adab* (Literatura), cujo editor era Suhayl Idris. Já o lado libanês, sobretudo no que se refere a Beirute, privilegia o contato e o diálogo cultural em detrimento do antagonismo. Dominado politicamente pela fração cristã maronita de sua população, o país se deseja um polo avançado da modernidade no mundo árabe. Esse cosmopolitismo que se quer aberto a todas as ideias fará Beirute ser procurada por intelectuais dos países vizinhos em busca de exílio ou de um centro cultural mais dinâmico. Por exemplo, Adonis, Khalida Said e al-Maghut são sírios; al-Sayyab é iraquiano; e Tawfiq Sayigh e Fadwa Tuqan são palestinos – o que confirma a posição de ponto de convergência intelectual do mundo árabe que a cidade se advoga.

A concepção que a modernidade poética de *Shi'r* tem da cultura árabe é menos de preservação interna e antagonismo externo do que de contato e diálogo. al-Khal afirma:

<sup>19</sup> Sobre a relação da obra de Adonis com o grupo, ver Montecinos (2020).

<sup>20</sup> “Le Liban a été, depuis l'aube de la Nahda, le porteur du flambeau de la rénovation poétique” (Kheir Beik, 1978, p. 43)

<sup>21</sup> “sous l'influence d'un esprit en opposition à la culture arabe et islamique!”.

“tudo o que nos impede de nos unirmos a este mundo não pode constituir de forma alguma o nosso patrimônio” (*apud* Badini, 2009, p. 278),<sup>22</sup> o que está em sintonia com Adonis em seu anseio de “ultrapassar a compartimentação das civilizações” (*apud* Kheir Beik, 1978, p. 71).<sup>23</sup> A notória simpatia ocidental dessas posições não podia deixar de ser notada pelos membros da CCF, que fizeram contato com o grupo em 1960. Creswell (2019, p. 32-51) detalha os contatos entre *Shi'r*, sobretudo da figura de al-Khal, e membros da CCF como Ignazio Silone, Stephen Spender e John Hunt. Embora tivesse um escritório em Beirute desde 1954, a CCF só passou a atuar de fato a partir de 1960. No ano seguinte, a CCF patrocina o importante Congresso de Roma, em que as principais figuras de *Shi'r* apresentam o projeto poético e cultural da revista. Segundo Croswell (2019, pp. 32), tratava-se de um “teste” para saber se os membros da CCF investiriam ou não em um projeto conjunto com *Shi'r*. Para encurtar o enredo segundo a finalidade deste texto, a radicalidade das falas de al-Khal e Adonis contra o tradicionalismo árabe e a marginalidade do grupo no seio da excepcionalidade ocidentalizante de Beirute, somadas à distância dos poetas dos núcleos comunistas e nacionalistas pan-arabistas, desestimularam os membros da CCF. Estes julgavam que *Shi'r* seria cosmopolita demais e que, para o trabalho de cooptação em vista seria necessária alguma penetração no “campo inimigo”. Embora esfriada a relação, John Hunt propõe a al-Khal uma revista (*al-Adab*) a ser dirigida por este, Simon Jargy (um intelectual mais tradicionalista) e Tawfiq Sawigh. al-Khal não cede e, em 1962, surge uma outra revista, *Hiwar* (حوار Diálogo), dirigida apenas por Sayigh que, além de palestino, segundo uma exigência de John Hunt, “era muçulmano” (*apud* Croswell, 2019 p. 49).<sup>24</sup>

Com as exceções de al-Khal e Adonis, os demais membros do grupo de *Shi'r* publicaram em *Hiwar* (lembrando que Sayigh também era membro do grupo). Quando a revista é encerrada em 1967, após a descoberta de que a CCF era um órgão da CIA, a reação no mundo árabe foi intensa. Gostaria de destacar, contudo, a resposta irreverente de al-Hajj quanto às acusações então sofridas (lembrando que não era de conhecimento público até então a conexão entre a CCF e a CIA): “A Central de Inteligência Americana! Seria possível que todos que escrevemos em *Hiwar*, estivéssemos escrevendo para a CIA?” e continua, jogando com a marginalidade de *Shi'r* no mundo árabe:

subitamente eu me senti importante! Nós, escritores árabes, participantes de *Hiwar*, mais importantes do que espiões! Encontramos quem reconhecesse nossa importância, nós intelectuais (*udabā'*) árabes, e quem foi? O maior aparato de inteligência do mundo! (*apud* Holt, 2017, p. 235).<sup>25</sup>

<sup>22</sup> “tout ce qui nous empêche de devenir uns avec ce monde ne peut en aucun cas constituer notre patrimoine”.

<sup>23</sup> “dépasser ce compartimentage entre les civilisations”.

<sup>24</sup> “As a responsible editor, I wish to have a Moslem”. A CCF também se interessou por al-Sayyab, que, além de iraquiano, era ex-comunista e tinha contato com os nacionalistas.

<sup>25</sup> “And suddenly I felt important! We, writers of Arabic participating in Ḥiwar, more important than spies! We had found the one who realized our importance, we the *udabā'* of Arabic, and who was it? The biggest intelligence apparatus in the world!”.

E segue:

o saudoso Badr Shakir al-Sayyab, que esteve na linha de frente dos que publicaram em Hiwar, eu o imaginei, a despeito de sua “aparéncia” de fraqueza física,<sup>26</sup> o James Bond do Iraque!, a passo a imaginar qual seria o papel de outros, tais como Ṣalāḥ ‘Abd al-Šubūr, Nizār Qabbānī, Yūsuf Ghuṣūb, Luwīs ‘Awāḍ, Muḥammad al-Māghūṭ, Salmā Khaḍrā’ al-Jayyūsī, Tawfiq Ṣāyigh, Laylā Ba’albakī, Ghādah al-Sammān, Walid Ikhlāṣī, Zakariyyā Tāmir, and ‘Abd al-Salām al-‘Ujaylī. [...] E eu me perguntei: seria mesmo a CIA dotada de inteligência a esse ponto? (*apud* Holt, 2017, p. 235).<sup>27</sup>

Como se vê pela ironia quase borgiana com que al-Hajj aborda o tema, a originalidade é um dos pontos fortes do grupo de *Shi'r*. Em termos poéticos, a plataforma do grupo era uma revisão integral da poesia árabe, desde os elementos formais como o léxico, a sintaxe, o registro linguístico, a prosódia, até os temas, a imagem e a concepção geral do poema como unidade orgânica (Badini, 2009, p. 27).<sup>28</sup> Essa reestruturação presente em sua poética incide também sobre a concepção de cultura árabe que, abraçando a modernidade cultural, retrocede a uma origem pré-islâmica – fenícia – para construir seu mito fundacional (Kheir Beik, 1928, p. 72). Inspirados principalmente por T. S. Eliot e o ciclo morte e ressurreição presente no poema “The Waste Land”, esses poetas vislumbraram uma modernidade árabe que, contemporânea aos avanços técnicos do mundo, fizesse ressurgir a vitalidade cultural do Oriente Médio. Sua referência interna era a divindade fenícia Tammuz, que era afogada no inverno para ressurgir na primavera, o que levou esse grupo a receber a alcunha de “poetas tammuzianos” (Kheir Beik, 1978, p. 38). Para um breve exemplo, podemos ler essa passagem da famosa “Canção da chuva”, de al-Sayyab:

وكل عام — حين يعشب الشّرّى — نجوع  
ما مَرَّ عَامٌ وَالْعَرَاقُ لَيْسُ فِيهِ جَوْعٌ  
مطر  
مطر  
مطر  
في كل قطرةٍ من المطر  
حراء أو صفراء من أجنة الزهر  
وكل دمعةٍ من الجياع والعراء  
وكل قطرةٍ تُراق من دم العبيد  
فهي ابتسامٌ في انتظار مسمٍ جديدٍ  
و خلمةً توردت على فم الوليد!  
في عالم الغد الفتى، واهب الحياة!

<sup>26</sup> al-Sayyab faleceu em 1964, de Lou Gehrig, um tipo de esclerose.

<sup>27</sup> “the departed Badr Shākir al-Sayyāb, who was at the forefront of those who published in *Hiwār*, I imagined him despite physical “appearances” of weakness, to be the James Bond of Iraq!’, going on to envision the roles of others, such as Ṣalāḥ ‘Abd al-Šubūr, Nizār Qabbānī, Yūsuf Ghuṣūb, Luwīs ‘Awāḍ, Muḥammad al-Māghūṭ, Salmā Khaḍrā’ al-Jayyūsī, Tawfiq Ṣāyigh, Laylā Ba’albakī, Ghādah al-Sammān, Walid Ikhlāṣī, Zakariyyā Tāmir, and ‘Abd al-Salām al-‘Ujaylī [...] And I asked myself: Was the C.I.A. really endowed with intelligence to this degree?”.

<sup>28</sup> Kheir Beik (1978) faz uma exposição detalhada dessas inovações formais, p. 119-416.

E todo ano – quando a terra verdejava – ficamos famintos  
Não houve um ano sem fome no Iraque.  
Chuva  
Chuva  
Chuva  
Em cada gota de chuva  
Uma cor vermelha ou amarela brota das sementes das flores  
E cada lágrima dos famintos e nus  
E cada gota de sangue dos escravos derramada  
É um sorriso que vislumbra uma nova manhã  
Ou um seio que se avermelha nos lábios infantes  
No jovem mundo do amanhã, portador de vida.<sup>29</sup>

O mito tammuziano é figurado a partir da chuva que se mistura a lágrimas e sangue para renovar a terra faminta do Iraque. Em diagrama, esse trecho mostra como as inovações formais de *Shi'r* ultrapassavam os aspectos técnicos e elaboravam uma nova concepção cultural e mesmo ontológica, cuja realização estética não é um mero espelho das posições e dos compromissos políticos dos participantes do grupo. A dinâmica dos grupos modernistas ao longo da Guerra Fria, então, mostra as novas dimensões e os novos constrangimentos por que passam os movimentos modernistas globais. São, desse modo, focos de originalidade que mantêm viva a estética modernista em lugares e contextos diferentes, colocando em xeque o consenso que vincula o modernismo à arte europeia das primeiras décadas do século. Antes, vemos movimentos com estruturas e temporalidades próprias, mediadas pelas articulações de grupos que criam um tipo de diálogo subterrâneo entre todos os modernismos. Esses modernismos constituem, assim, uma modalidade específica da ideia de literatura mundial, em que as contradições de uma estética percorrem parte substantiva do mapa-múndi e deixam ver a relação entre forma poética e processo social de modo global pelo prisma modernista.

## Modernismo “pós-comunista”: reivindicação de legados e novos grupos

A partir da década de 1980, a Guerra Fria entra em declínio sem, contudo, abrandar completamente as forças culturais em disputa. A queda da União Soviética por um lado, e o fim da Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), por outro, geram fissuras no campo cultural que farão florescer a ideia modernista na região, antes dominada por modalidades próprias do realismo socialista. Duas formas de relação com o modernismo são estabelecidas então: a recuperação de um legado abafado ou o surgimento de novos grupos com plataformas poéticas próprias. Como legado, é importante lembrar do Uzbequistão, país em que foi realizado o primeiro encontro da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos em 1958. Embora fosse estrategicamente pensado na década de 1950 como um exemplo de descolonização bem-sucedida nos moldes soviéticos, houve aí um grupo modernista nos anos 1920, chamado *Chig'atoy Gurungi* (Círculo de Chagatay) (Baldauf, 2015, p. 186), que expressava poeticamente o anseio de modernidade no então Turquestão representado pelo Jadidismo. Seus principais poe-

<sup>29</sup> Tradução própria do original árabe com auxílio da tradução para o inglês de Bishai (As-Sayyab, 1986, p. 27).

tas e articuladores, Adurrauf Fitrar e Abdulhamid Sulaymon Ch'olpon, foram “expurgados” pelo regime no final dos anos 1930, após ter o seu grupo sufocado no fim da década anterior. Quando o Uzbequistão consegue sua independência, há um esforço em larga escala de recuperação desse modernismo local, transformado em símbolo de uma modernidade nacional independente, processo que é analisado em detalhe em Kara (2002).

No âmbito da produção, uma boa lembrança são os poetas mongóis do grupo *Gal* (Fogo), que, a princípio clandestino no final dos anos 1970, se articularam publicamente em meados da década seguinte para promover o modernismo poético mongol (Mend-Ooyo, 2015). O caso chinês, entretanto, é emblemático pelo antagonismo social e pela repressão objetiva levada a cabo pelo governo. Ao fim da Revolução Cultural (1966-1976), o antagonismo ao endurecimento político e cultural do regime levou a um tipo de individualismo poético angustiado e combativo, que optou por uma estética modernista e lançou a revista *Jintian* (Hoje, 1978-1980), que logo foi censurada pelo governo. Foi em torno de *Jintian*<sup>30</sup> que se reuniram os Poetas Nebulosos, assim chamados pelo significado tido por obscuro ou pouco evidente dos poemas, após décadas de um programa poético que preferia a clareza política engajada. Embora houvesse um modernismo chinês que remontava aos anos 1920 e outro que se reconfigurou no contexto taiwanês dos anos 1950 e 1960, a organização político-cultural da República Popular da China criava um contexto qualitativamente diferente, como se os laços literários com essas experiências anteriores estivessem, em grande medida, cortados, e o modernismo surgisse pela primeira vez. De fato, em termos de República Popular da China, era a primeira manifestação de modernismo literário.<sup>31</sup> Em pouco tempo, o Partido reagiu e começou uma campanha contra a “poluição espiritual”<sup>32</sup> trazida do “Ocidente”. Os poetas nebulosos se exilaram ou se isolaram, deixando, no entanto, o legado de um novo momento da poesia modernista, ao evidenciar que, mesmo após décadas percorrendo o mapa-múndi, a poesia modernista ainda possuía vitalidade nesse novo contexto.

Por fim, cumpre notar que a campanha “antipoluição espiritual”, em que a pureza de uma cultura, de um país ou de uma comunidade precisa evitar contatos (ou desfazer os contatos) com o “Ocidente” está na ordem do dia em boa parte das novas epistemologias decoloniais. Um olhar atento para as experiências modernistas do século passado, em que a originalidade foi sempre construída pelos contatos culturais certamente tem muito a dizer sobre os efeitos energizantes de todo tipo de “poluição espiritual” no interior dessa estética.

## Referências

AS-SAYYAB, Badr Shaker. *Badr Shaker as-Sayyab: Selected Poems*. Translated by Nadia Bishai. London: Third World Centre for Research and Publishing; Beirut: Arab Institute for Research and Publishing, 1986.

<sup>30</sup> Para um estudo da história e da produção desse grupo, ver Papacidero (2022).

<sup>31</sup> “this is the first real experimentation with poetic language within China since 1949” (Minford, 1983, p. 186)

<sup>32</sup> “‘anti-spiritual pollution’ campaign, in which Deng Xiaoping’s Party apparatus railed against an overflow of ‘decadent influences from the West’ (Chen, 1995, p. 77); ‘The campaign against ‘spiritual pollution’ was launched at the Second Plenum of the 12th Congress of the Chinese Communist Party in the last days of October [1983], and thereafter not a sound was heard from the lines of the rebels’ (Pollard, 1985, p. 653).

- BADINI, Dounia. *La revue Shi'r/Poésie et la modernité poétique arabe* Beyrouth (1957-1970). Paris: Actes Sud, 2009.
- BALDAUF, Ingeborg. Educating the Poets and Fostering Uzbek Poetry of the 1910s to Early 1930s. *Cahiers d'Asie centrale*, Paris, v. 24, p. 183-211, 2015.
- CHEN, Xiaomei. "Misunderstanding" Western Modernism. The Menglong Movement. In: CHEN, Xiaomei. *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 69-98.
- COHEN, Milton A. "To Stand on the Rock of the Word 'We': Appeals, Snares, and Impact of Modernist Groups before World War I. In: DURÃO, Fabio A.; WILLIAMS, Dominic (Ed.). *Modernist Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- CRESWELL, Robyn. *City of Beginnings*. Poetic modernism in Beirut. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019.
- EL JANABI, Abdul Kader. Sans Remords, le Poème Moderne. In: EL JANABI, Abdul Kader (Ed.). *Le poème arabe moderne: anthologie*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1999, p. 2-12.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, v. 74, p. 85-113, jun. 2006.
- GIKANDI, Simon. Preface: Modernism in the World. *Modernism/modernity*, Maryland v. 13, n. 3, p. 419-424, sep. 2006.
- HALIM, Hala. *Lotus, the Afro-Asian Nexus, and Global South Comparatism*. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Duke, v. 32, n. 3, p. 563-583, 2012.
- HOLT, Elizabeth M. Cold War in the Arabic Press: *Hiwar* (Beirut, 1962-1967) and the Congress for Cultural Freedom. In: SCOTT-SMITH, Giles; Lerg, Charlotte A. (Eds.) *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*. London: Palgrave Macmillan, 2017, p. 227-242.
- KALLINEY, Peter J. *The Aesthetic Cold War. Decolonization and Global Literature*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2022.
- KARA, Halim. Reclaiming National Literary Heritage: the Rehabilitation of Abdurauf Fitrat and Abdulhamid Sulaymon Cholpan in Uzbekistan. *Europa-Asia Studies*, v. 54, n. 1, p. 123-142, jan. 2002.
- KHEIR BEIK, Kamal. *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires*. Paris, Publications Orientalistes de France, 1978.
- LEROUX, Alain. Poetry Movements in Taiwan from the 1950s to the late 1970s: Breaks and Continuities. *China Perspectives*, Hong Kong, v. 68, p. 56-65, nov-dec, 2006
- MAO, Douglas, WALKOWITZ, Rebecca L. The new modernist studies. *PMLA*, New York, v. 123, n. 3, p. 737-748, mai. 2008.
- MEND-OYO, Gombojavin. How the Flames of Gal Blazed Forth. In: CAL: Mongolia's Last Underground Poets. Ulaanbaatar: NUM Press Publishing, 2015, p. 27-41.
- MINFORD, John. Introduction: Into the Mist. *Renditions*, Hong Kong, v. 19-20, p. 182-186, 1983.

MONTECINOS, William Diego. *A questão da modernidade árabe (alḥadāṭa) mediante os Cantos de Mihyar, O Damasceno (1961) do poeta sírio Adonis*. Orientador: Michel Lesman. 90 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Árabe) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PAPACIDERO, Verena Veludo. *A Poesia Nebulosa em tradução: Pequena antologia em língua portuguesa*. Orientador: José Bezerra de Menezes. 2022. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

POLLARD, D. E. The Controversy Over Modernism. *The China Quarterly*, Cambridge, v. 104, p. 641-656, dec. 1985.

PULLIN, Eric. The Culture of Funding Culture: The CIA and the Congress for Cultural Freedom. In: MORAN, Christopher R.; MURPHY, Christopher J. (Eds.). *Intelligence Studies in Britain and the US. Historiography since 1945*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2013, p. 47–64.

SCOTT-SMITH, Giles; LERG, Charlotte A. *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

YEH, Michelle. Frontier Taiwan: An Introduction. In: YEH, Michelle; Malmqvist, N. G. D. (Ed.). *Frontier Taiwan. An Anthology of Modern Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press, 2000, p. 1-53.

YEH, Michelle. "On Our Destitute Dinner Table": *Modern Poetry Quarterly* in the 1950s. In: WANG, David Der-wei; ROJAS, Carlos. *Writing Taiwan. A new literary history*. Durham & London: Duke University Press, 2007, p. 113-139.

# As muitas polêmicas de Christian Kracht

## *The Many Polemics about Christian Kracht*

Valéria Sabrina Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
valeriasabrinap@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-3255-2470>

**Resumo:** A principal característica da vanguarda é a ruptura, não raramente acompanhada de críticas ferozes e certo escândalo. Se há uma figura na literatura de língua alemã contemporânea cuja recepção é marcada tanto por grande expectativa ante aos novos lançamentos quanto por resenhas e comentários ácidos sobre suas publicações, esta certamente é Christian Kracht. Herdeiro arrogante, homofóbico e nazista ou questionador, (pós-)irônico e vítima de uma criação abusiva? Uma análise do que dizem (e rebatem) os críticos do autor e como ele tem utilizado a própria obra e suas preleções de poética em 2018 para responder às críticas deve nos auxiliar a compreender os jogos que se dão dentro do campo da arte, e como eles influenciam no nascimento das vanguardas.

**Palavras-chave:** literatura contemporânea; campo literário; recepção.

**Abstract:** The main characteristic of the avantgarde is rupture, often accompanied by fierce critique and a certain amount of scandal. If there is one figure in contemporary German-language literature whose reception is marked both by great anticipation for his new releases and by sharp reviews and comments on his publications, it is certainly Christian Kracht. Arrogant heir, homophobic and Nazi or questioning, (post-)ironic author and victim of an abusive upbringing? An analysis of what the critics affirm (and what others respond) and how Kracht has been using his own work and his lectures on poetics in 2018 to respond to this criticism may help us understand the interplay that takes place within the literary field, and how it influences the birth of the avantgarde.

**Keywords:** contemporary literature; literary field; reception.



Em discussões sobre o que definiria o cânone – que, enquanto cânone, inevitavelmente nos é apresentado com uma certa camada de pó – o que se destaca sempre é o aspecto da ruptura. Como se vê em uma obra como *Mimesis*, de Auerbach, o que define as grandes obras são as novidades que trazem à literatura, costumeiramente possibilidades ainda não exploradas. Mas essas novidades e avanços não são simplesmente discutidos por uma comissão de acadêmicos que dita o que será ou não incorporado. O “campo literário”, como versado por Bourdieu, é muito mais composto por jogos editoriais, de recepção e de crítica, enquanto que a função de estudiosos é, principalmente, fazer um apanhado do que já ocorreu. Nossa narrativa, mesmo quando falamos da literatura contemporânea, é muito mais pretérita do que presente.

O campo da arte não costuma se desenvolver sem as dores do conflito. Um exemplo claro é modernismo brasileiro, especialmente lembrado pela Semana de 22, uma semana que não foi de glórias e louros, mas de escândalos – algo que agora só podemos ver com certa graça, afinal de contas, tratam-se de escândalos que nos foram apresentados por professoras de ensino médio, muitas vezes sem nenhum tato para vanguardas atuais, e que tinham a principal função de nos ensinar a andar na linha, não fora dela. A literatura é ensinada através da admiração por rupturas passadas, por escritores que ousaram produzir fora do padrão corrente, o que não se reflete em uma atitude mais aberta ao novo, nem significa que o campo da arte não prossiga funcionando através de irritações.

Um dos textos mais conhecidos no Brasil sobre o tema é *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger, no qual ele discute os movimentos da virada do século XX, como o dadaísmo e surrealismo, e a sua busca pela desestabilização e fim da instituição da arte burguesa refletida na autonomia da arte, algo que se deu especialmente através do efeito de choque (Bürger, 1993, p. 51). Como a instituição da arte não foi afetada por esses movimentos, pelo contrário, eles foram englobados por ela, Bürger (1993, p. 131) se refere a eles como vanguarda histórica, algo que, décadas mais tarde, no livro *Nach der Avantgarde* (Depois da vanguarda), ele afirma que pode ser lido como um sinônimo de modernismo (Bürger, 2014, p. 7). Ao definir o modernismo como vanguarda histórica, Bürger identifica duas vertentes distintas da vanguarda na atualidade, a primeira delas, definida por ele como neovanguarda, utiliza os meios artísticos criados no modernismo para refletir um desejo utópico da arte, mas que não reproduz a desestabilização da arte burguesa intencionada num primeiro momento (Bürger, 2014, p. 13). Em suas palavras: “A provocação da instituição [da arte] ocorre com a sua anuência” (Bürger, 2014, p. 14, tradução própria).<sup>1</sup> Por outro lado, a terminologia vanguarda também continuaria sendo empregada para tratar da arte que deseja o choque, que deve ser lida como ruptura com o *habitus* corrente (Bürger, 2014, p. 14).

Este artigo pretende observar exemplos de como esse efeito de choque e ruptura pode ser identificado na movimentação do campo da literatura através do exemplo contemporâneo de Christian Kracht, um autor cuja obra recorrentemente é discutida através do prisma de sua autoencenação.

Kracht é indubitavelmente um dos autores mais importantes da literatura de língua alemã da atualidade. Os lançamentos de seus romances são eventos altamente aguardados, gerando reações antes mesmo de estarem disponíveis – como será visto adiante. Kracht foi abraçado pela crítica literária acadêmica, sendo que há três livros completos dedicados à sua

<sup>1</sup> “Die Provokation der Institution geschieht mit ihrem Einverständnis”.

obra. Contudo, pode-se notar que ainda não é tão simples navegar pela sua recepção, o que pode se observar, por exemplo, pelo fato de as bibliotecas do instituto Goethe Brasil continuarem não tendo nenhuma obra física do autor. Para empréstimo *online* estão disponíveis apenas os dois últimos romances – de um total de seis – e uma edição de interpretação facilitada para alunos de ensino médio da série *Königs Erläuterungen* (Möckel, 2021), que analisa o primeiro romance, *Faserland* (1995), um romance de suma importância para a compreensão da escrita de Kracht e dos movimentos literários jovens da década de 1990. O próprio romance *Faserland*, contudo, parece ainda ser um terreno minado, arriscado para que o instituto Goethe o disponibilize. As interpretações estão disponíveis, mas a biblioteca não facilita esse primeiro contato, sem os comentários críticos que justificam a importância da obra.

A recepção do autor no Brasil reflete essa precaução. Nenhuma de suas obras foi traduzida, apesar de sua importância e de seus romances serem curtos. Por outro lado, não é como se ele fosse ignorado por germanistas locais. Atualmente, há duas dissertações de mestrado (Malta, 2021; Meneguzzo, 2016) e uma de doutorado (Schmitz, 2017) defendidas sobre o autor, sem contar outras que possam estar sendo escritas neste momento. Pode-se afirmar que Kracht é uma peça chave para compreender a literatura de expressão alemã contemporânea, ao mesmo tempo, sua recepção envolve tantas polêmicas, devido à ironia de sua obra e a autoencenação habitual do autor, que há uma certa reticência a apresentá-lo para um público mais amplo no Brasil.

Este artigo visa evidenciar as movimentações contemporâneas do campo literário em torno de um autor que joga conscientemente com ele – mas nem sempre consegue controlar todos os efeitos decorrentes –, uma representação da vanguarda pulsante da virada e início do século XXI.

Na ocasião do lançamento, seu primeiro romance, *Faserland*, foi recebido com críticas questionáveis. No livro, um narrador em primeira pessoa relata uma viagem atravessando a Alemanha de norte ao sul, até chegar à Suíça, concluindo o trajeto em Zurique. O universo desse narrador é de alto consumo, festas e drogas. Uma vez que Kracht é suíço, filho de uma família extremamente abastada, e escreveu várias crônicas sobre suas viagens pelo mundo antes dessa publicação, muitos confundiram o narrador com o autor do romance, como demonstra Andreas Schumann através do exemplo de uma resenha de Philipp Wegmüller (*apud* Schumann, 2009, p. 152, tradução própria), que afirma: “Pois Kracht, tal qual seu errante sem objetivo, é, ele próprio, um esnobe”.<sup>2</sup> Como Bertschik (2019, p. 89) aponta, enquanto *Faserland* rapidamente se tornou um livro *cult*, foi necessário mais tempo para que ele também fosse aceito pela crítica, o que ocorreu através dos estudos de Moritz Baßler sobre a literatura pop da época.

É evidente que a questão de aceitação ou rejeição da obra está intimamente ligada à identificação do autor real com o que está sendo dito, ou não. Enquanto a aceitação do livro como *cult* não depende de uma verificação cautelosa de questões morais, a crítica literária não pode agir de forma semelhante. A relevância do estudo de Baßler, *Der deutsche Pop-Roman* (O romance pop alemão, 2012) sobre a nova geração de escritores de literatura pop é por localizar Kracht como uma figura fundadora dessa segunda fase do movimento originalmente iniciado nos anos 1970 (Baßler, 2002, p. 110). Embora o autor não se identifique com a nova literatura pop, seu primeiro romance *Faserland* é identificado como ponto inicial do movimento, assim

<sup>2</sup> “Denn Kracht ist, wie sein ziellos Umherirrender, selbst ein Schnösel.”

como as ações do quinteto de autores, entre eles Kracht, que publicou *Tristesse Royale* (1999), foram o principal elemento identitário dessa geração. Uma vez que o movimento foi pontual, não é possível identificar toda a obra de Kracht dessa forma, o que não diminui a importância de sua participação em um momento inicial, nem dispensa a necessidade de uma discussão sobre essa época literária para a compreensão das rupturas causadas pela atuação e escrita do autor, como será visto mais adiante.

Em seu livro, Baßler reforça a comparação feita por Florian Illies entre *Faserland* e *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, onde se destaca que o livro de Ellis não é tanto sobre um psicopata quanto sobre o fetichismo por marcas, uma característica compartilhada pelo romance de Kracht (Baßler, 2002, p. 111). A enumeração de marcas, nomes de locais de consumo e produtos da moda é uma das principais características desse romance e do movimento da nova literatura pop de uma forma geral, o que fez com que Baßler desse o subtítulo de “Die neuen Archivisten” (Os novos arquivistas) ao seu estudo, denotando que essa enumeração de marcas serviria como uma forma de arquivo de elementos importantes para compreender a contemporaneidade, ou seja, o consumo como principal ponto de identificação de uma era. Outro aspecto distintivo do romance são as afirmações aparentemente desencontradas feitas pelo narrador, algo que se repete ao longo de toda sua obra, fazendo com que seus estudiosos se refiram a esse tipo de escrita como a “estética Kracht”.

Observemos as interpretações feitas sobre o início do romance, por Baßler, em 2002, e por Christoph Kleinschmidt, em 2019.

Baßler seleciona o seguinte recorte:

Bem, começo assim, eu estou na Fisch-Gosch, em List na ilha de Sylt, e bebo uma Jever da garrafa. Fisch-Gosch é uma tenda de peixes, que é tão famosa porque ela é a tenda de peixes mais ao norte da Alemanha. [...] Então, eu estou lá na Gosch e bebo uma Jever. Porque está um pouco frio e sinto o vento do Oeste, eu visto a minha jaqueta Barbour com estofo interno. No meio tempo, eu como a minha segunda porção de camarões com molho de alho, apesar de já ter ficado enjoado depois da primeira. [...] Antes disso, eu havia reencontrado Karin. Nós nos conhecemos do internato Salem, apesar de não conversarmos na época, e eu a vi algumas vezes no Traxx em Hamburgo e no PI em Munique (Kracht *apud* Baßler, 2002, p. 111-112, tradução própria).<sup>3</sup>

Em sua leitura, Baßler (2002, p. 112) enfatiza a forte presença de marcas como Jever e Barbour, e a preocupação com lugares da moda como a tenda de peixes Fisch-Gosch e baladas nacionalmente conhecidas como Traxx e PI. Ao contrário do que se poderia esperar, como Baßler ainda aponta, esse consumo não garante prazer, o que fica evidente no fato de o narrador comer algo que o deixa enjoado. A ênfase dessa interpretação inicial do romance de Kracht está no aspecto crítico que circunda a apresentação desse narrador tão preocupado

<sup>3</sup> “Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deshalb so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. [...] Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war. [...] Vorhin hab ich Karin wiedergetroffen. Wir kennen uns schon aus Salem, obwohl wir damals nicht miteinander geredet haben, und ich hab sie ein paarmal im Traxx in Hamburg gesehen und im PI in München.”

com marcas. Tratar-se-ia, portanto, de um autor que conscientemente brinca com esses valores, e não apenas os apresenta sem qualquer crítica, uma vez que a forma como o autor propositalmente apresenta o protagonista ocasiona a interpretação crítica por parte do leitor.

Quase duas décadas depois, Kleinschmidt foca no que foi definido como “estética Kracht”, ou seja, nas evidentes contradições do texto, e para isso utiliza apenas a primeira frase da obra: “Bem, começa assim, eu estou na Fisch-Gosch, em List na ilha de Sylt, e bebo uma Jever da garrafa”. Para Kleinschmidt (2019, p. 19), essa frase denota uma clara incongruência na delimitação da figura narrativa, pois a introdução “bem, começa assim” indica um narrador exterior aos acontecimentos, alguém que, se estiver narrando sua própria experiência, deveria, ao menos, se referir ao passado, mas o que temos a seguir é uma narração presente dos fatos, algo que se contrapõe ao que as primeiras palavras introduzem. Dessa forma, a escrita de Kracht traz uma impossibilidade que é um narrador que narra conscientemente os fatos que ele vivencia no presente.

Apesar de diversas discussões sobre sua obra terem apresentado interpretações e resultados semelhantes aos de Kleinschmidt, repetindo a importância de influências típicas e tópicos recorrentes a um estilo marcado por oposições claramente reconhecível através de sua obra, análises essas que apontam para um evidente distanciamento entre autor e personagem, ainda hoje é possível ler em sua página da Wikipedia que é incerto se quem fala no romance é o próprio autor (Faserland, 2022).

Ainda deve-se mencionar que a carreira prévia de Kracht incluía o jornalismo de viagens, que chegou a ser comparado com o jornalismo Gonzo de Hunter Thompson (Ruf, 2009, p. 49-50). Nele, o suíço já se encenava como esnobe com percepções distorcidas dos locais que conhecia e sobre os quais escrevia. Como exemplo cito seu artigo sobre Bangkok, de 1999, ou seja, posterior a *Faserland*. Ele é iniciado pela seguinte descrição:

A piscina brilha bem azul à tarde. Minha acompanhante nadava lá tranquilamente. A casa que eu aluguei em Bangkok parecia a do pintor David Hockney, como no ano de 1962, em um perfeito exemplo do modernismo tropical, em um momento tranquilo no Sul da Califórnia (Kracht, 2016, p. 43, tradução própria).<sup>4</sup>

Essa imagem de glamour inicial, que enfatiza as posses de Kracht, uma vez que a casa não foi oferecida por ocasião de suas matérias sobre viagens, mas alugada por ele próprio, contrasta com um banheiro entupido e transbordado que será descrito mais adiante, um evento, segundo os locais, comum nas monções, mas que estaria ocorrendo fora de época.

Se tanto o narrador de *Faserland* quanto o jornalista de viagens Kracht compartilham a característica de demonstrar amplamente suas posses, eles contrastam em outros quesitos. O primeiro deles é a erudição. O narrador de *Faserland* é evidentemente mais inculto do que o autor de crônicas de viagem. Enquanto o primeiro afirma que Walther von der Vogelweide teria sido um pintor medieval, e não um poeta, como deveria ser sabido por qualquer jovem alemão cursando o ensino médio, o jornalista Christian Kracht demonstra conhecimento sobre as pinturas pop ao mencionar David Hockney. Certamente essa menção também traz um erro, uma vez que o quadro de piscina mais conhecido é “Retrato de

<sup>4</sup> “Der Pool leuchtete sehr blau am Nachmittag. Meine Begleiterin zog darin ruhig ihre Bahnen. Das Haus, das ich in Bangkok gemietet hatte, schien wie ein im Jahre 1962 vom Maler David Hockney in einer stillen Stunde Südkaliforniens entworfenes, perfektes Beispiel für die tropische Moderne.”

um artista (piscina com duas figuras)", de 1974, e as viagens para a Califórnia que inspiraram tais obras começaram apenas em 1964, dois anos depois da data mencionada no comentário sobre Bangkok, mas esse erro se apresenta como leve incômodo ou uma ideia de uma memória falha, algo que dificilmente seria notado por todos os leitores, e não se trata de um erro crasso como em *Faserland*. Conhecendo o estilo do autor, pode-se afirmar que ambos os "equívocos" foram adicionados propositalmente de forma a desacreditar os narradores. Mas enquanto um deve se destacar por sua estupidez e opiniões questionáveis, o segundo, que carrega o nome de Kracht, deve demonstrar que sua erudição também é falha, que ele não está acima dos outros "humanos".

Além disso, como mencionado por Baßler, e enfatizado no artigo de Daniel Bonomo (2014), *Faserland* é um romance sobre o fastio, com um narrador rico, pedante e extremamente entediado em uma viagem através da Alemanha; o contrário do jornalista de viagens Cristian Kracht, que se declara um fã do instituto Goethe (Kracht, 2016, p. 67), e ainda afirma sobre seus textos escritos na Ásia: "Eu sei o que o senhor está pensando, caro leitor, ah sei. O sr. Kracht está inventando todas essas histórias sobre a Ásia. Ele enfeita demais. Ele tenta descrever o mundo mais agradável do que ele realmente é" (Kracht, 2016, p. 97, tradução própria).<sup>5</sup>

Acima de tudo, o que esses textos têm em comum é o estilo de escrita de Kracht, cuja leitura deve ser feita através de algo que Sonja Fuchs define como uma "membrana de Kracht":

De um lado está aquilo que se ouve, que se recebe como narrativa. O produto secundário, por assim dizer. Do outro lado, se balanceia o que é a experiência e observação própria. Sobrepor esses dois polos, ou seja, harmonizá-los, esta é certamente a procura pela veracidade pela qual Christian Kracht também parece ser impulsionado. Veracidade subjetiva, que seja bem entendido, pois a objetividade evidentemente não há. Em lugar algum (Fuchs *apud* Ruf, 2009, p. 46, tradução própria).<sup>6</sup>

Na citação anterior vimos isso através do contraste entre a apresentação da água como glamour e luxo na piscina e sujeira e mau cheiro no banheiro da mesma casa – algo descrito pelos funcionários como sazonal, ou seja, a experiência do glamour, na verdade, não existiria sem os entupimentos e contato com o esgoto – , em outro texto o jornalista de viagens nos oferece a descrição de uma bela viagem de trem, de Bangkok à Singapura, passando por paisagens verdes e luminosas, enquanto se lembra de feridas inflamadas que teve devido às picadas de mosquito na Índia (Kracht, 2016, p. 72-73).

Chega a impressionar que se discuta a veracidade e não se note a ironia de uma obra como *Faserland*, onde o narrador xinga o "nazi-SPD",<sup>7</sup> e que é concluída com seu desejo de criar os filhos que ele teria com Isabella Rossellini nas montanhas suíças, longe da civilização, onde:

[...] quando o verão vier, as abelhas zuniriam e eu faria passeios com as crianças até a linha de árvores, passaríamos pelas beiradas das florestas escuras e veríamos

<sup>5</sup> "Ich weiß, was Sie denken, lieber Leser, oh ja. Der Herr Kracht erfindet alles in seinen Asien-Geschichten. Er schmückt zuviel aus. Er versucht, die Welt angenehmer zu beschreiben, als sie ist."

<sup>6</sup> "Auf der einen Seite steht das, was man so hört, erzählt bekommt. Die Sekundärware sozusagen. Auf der anderen Seite bilanziert das Selbsterlebte, Selbstbeobachtete. Diese beiden Pole übereinander zu schieben bzw. sie in Einklang zu bringen, das ist dann wohl die Suche nach der Wahrhaftigkeit, die auch Christian Kracht anzutreiben scheint. Subjektive Wahrhaftigkeit wohlgemerkt, denn Objektivität, das gibt es sowieso nicht. Nirgends."

<sup>7</sup> SPD é o partido social-democrata alemão.

formigueiros e eu poderia fingir que eu sei de tudo. Eu poderia explicar-lhes tudo, e as crianças não poderiam perguntar a ninguém se foi mesmo assim, porque não haveria mais ninguém lá em cima. Eu teria sempre razão. Tudo que eu contasse, seria verdade (Kracht, 1995, p. 152, tradução própria).<sup>8</sup>

Não é apenas aos supostos futuros filhos que o narrador apresenta uma realidade que em diversos aspectos não se assemelha à realidade, é também aos leitores, que, como foi demonstrado acima, devem ter conhecimento de mundo para saber que suas afirmações são dúbias, quando não escancaradamente erradas. A dubiedade dessa representação levou, em casos, a interpretações ainda mais extremas da obra. Oliver Jahraus (2009, p. 16), por exemplo, chega a afirmar que *Faserland* se passaria em uma Europa onde o nazismo venceu – afirmação esta que justificaria o cinismo do narrador, e parece estar sustentada, antes de mais nada, no título da obra que faria referência à narrativa de história alternativa de Robert Harris, *Fatherland*.<sup>9</sup> Mais do que uma referência ao Estado autocrático nazista do romance de Harris, o título é um jogo com o orgulho nacionalista de pessoas que, acima de tudo, miram nos valores americanos. Em vez de “Vaterland” ou “Heimat” (lar), o título evoca a expressão em língua inglesa conforme a pronúncia de um falante de alemão que tem dificuldades de pronunciar o “th”. Bonomo (2014, p. 74) interpreta a dubiedade desse título da seguinte forma: “A extravagância do amigo que viaja o mundo conduzido pelos vestígios de uma esquisitice pop, por exemplo, permite além disso um sopro de *Ausland* (terra estrangeira) em *Faserland* (terra alemã)”. Ou seja, o pop e o consumo como a verdadeira força motriz – temática que se repetirá no romance *Imperium*, como veremos adiante –, e não a vitória da política nazista alemã.

Nessa breve discussão sobre *Faserland* fica claro que a ironia e ambiguidade presentes na obra de Kracht causaram desde o princípio incômodo e certas dificuldades de interpretação. Que essa ironia, mais especificamente a chamada pós-ironia, que serve para apontar problemas e fazer críticas indiretamente, através da afirmação daquilo que se deseja criticar, não seja, de forma alguma, engraçada – apesar de se tratar de “ironia” –, é algo que, na posição histórica atual do Brasil, talvez não seja tão difícil de compreender. Estamos em uma realidade, infelizmente não paralela como interpretou Jahraus, onde, sem nenhuma ironia, Ciro Gomes acusou o PT de ser um partido nazista do qual ele próprio seria o seu objeto de extermínio (Felice, 2022). Partindo desse contexto, talvez fique mais evidente que a ironia de uma expressão como “nazi-SPD” não necessariamente pretenda o riso, mas a exposição de discursos conflituosos e sua crítica através da assimetria narrativa.

<sup>8</sup> “[...] wenn der Sommer kommt, würden die Bienen summen, und dann würde ich mit den Kindern Ausflüge machen bis an die Baumgrenze, durch die dunklen Wälder streifen, und wir würden uns Ameisenhaufen ansehen, und ich könnte so tun, als würde ich alles wissen. Ich könnte ihnen alles erklären, und die Kinder könnten niemanden fragen, ob es wirklich so sei, weil sonst niemand da oben wäre. Ich hätte immer recht. Alles, was ich erzählen würde, wäre wahr.”

<sup>9</sup> Kracht costuma jogar com as críticas e até acusações feitas a suas obras, se acusam o narrador de *Faserland* de homofóbico, seu segundo romance, 1979 (2001) tem um narrador homossexual. Se este segundo narrador foi acusado de racista, o narrador de *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (Estarei aqui no sol e na sombra, 2008) é negro. Além disso, as interpretações de que *Faserland* seria uma história alternativa podem ter servido de inspiração ao terceiro romance, esse sim uma ucronia, na qual o nazismo não teria perdido a guerra e o mundo estaria vivendo uma guerra mundial constante, que se desenvolvia há mais de um século.

Como mencionado anteriormente, as rupturas iniciais provocadas no campo literário incluem a atuação do autor no autointitulado “quinteto pop-cultural”, formado juntamente a Benjamin von Stuckrad-Barre, Joachim Bessing, Eckhart Nickel e Alexander von Schönburg, que lançou em 1999 o livro *Tristessee Royale*. O trabalho desses autores na época é descrito por Tommek com as seguintes palavras:

Suas disposições estilísticas mistas são caracterizadas, por um lado, por uma ignorância seletiva da *doxa* tradicional, a “bela literatura”, que já era programática para a literatura pop dos anos 60, e, por outro lado, por uma referência contracanônica a outros autores, em sua maioria anglo-americanos, que têm um significado cultural pop (como J. D. Salinger, Bret Easton Ellis, Nick Hornby, Raymond Carver). Além disso, por um lado, há uma rejeição da ênfase linguística e literária e, por outro, uma ligação enfática com as novas mídias (filmes, música pop, Internet) e, por fim, uma caracterização obsessiva de acordo com aparências, listagens e normalizações flexíveis (Tommek, 2015, p. 264-265, tradução).<sup>10</sup>

Os então autores da nova literatura pop, com destaque para Kracht e Stuckrad-Barre, encenam ingenuidade sobre o campo literário, suas normas e valores internos (Tommek, 2015, p. 264). A ruptura por eles causada é com o *habitus* literário imposto pelo Grupo 47, caracterizado por um equilíbrio entre a questão estética e a mensagem moral a ser transmitida, sendo que a mensagem moral perde seu espaço e a estética passa a ser modelada pela cultura de consumo pop, jogando com valores de distinção entre a elite e a massa, onde a elite se destaca pelo alto consumo e o tédio (Tommek, 2015, p. 274). Ironicamente, essa sequência de rupturas faz com que a característica distintiva da nova literatura pop seja justamente a substituição da moral pela estética, que é a definição da arte pela arte, ou seja, a arte autônoma, justamente o que a vanguarda histórica desejava combater (Tommek, 2015, p. 275).

Até o presente momento, citei reações que se deram até a publicação das três primeiras obras, entendidas por alguns como uma trilogia de narradores em primeira pessoa anônimos. Poderia se assumir que a discussão sobre elas seria suficiente para evitar maiores confusões entre autor e obra, mas o escândalo, que inegavelmente marcou a carreira do autor, veio com a publicação de *Imperium*, em 2012, e a resenha de Georg Diez na revista *Spiegel*, que incendiou uma acalorada discussão antes mesmo que os leitores tivessem acesso ao livro. O artigo “Die Methode Kracht” (O método Kracht) contava com a chamada; “Desde *Faserland* Christian Kracht conta como uma importante voz da atualidade. Seu romance *Imperium* demonstra, acima de tudo, a proximidade do autor do pensamento de direita” (Diez, 2013, p. 29, tradução própria).<sup>11</sup> Falando em termos de comunicação pop, essa chamada beira ao *click bait*: uma leitura polêmica, mesmo que errônea, de um dos maiores autores da atualidade

<sup>10</sup> “Ihre gemischten Stil-Dispositionen sind einerseits durch eine selektive Ignoranz der traditionellen doxa, der »Schönen Literatur«, wie sie auch schon für die Popliteratur der sechziger Jahre programmatisch war, gekennzeichnet, andererseits durch eine gegenkanonische Bezugnahme auf andere, zumeist angloamerikanische Autoren, die einen popkulturellen Stellenwert haben (wie J. D. Salinger, Bret Easton Ellis, Nick Hornby, Raymond Carver). Hinzu kommen einerseits die Ablehnung einer sprachlichen und literarischen Emphase und andererseits eine emphatische Kopplung mit neuen Medien (Film, Popmusik, Internet), schließlich die obsessive Charakterisierung nach Oberflächen, Auflistungen und flexiblen Normalisierungen.”

<sup>11</sup> “Seit *Faserland* gilt Christian Kracht als wichtige Stimme der Gegenwart. Sein neuer Roman *Imperium* zeigt vor allem die Nähe des Autors zu rechtem Gedankengut.”

inevitavelmente traria grande atenção não apenas para a obra, mas principalmente para o crítico em questão. O resenhista afirma que Kracht seria “simplesmente o porteiro do pensamento de direita. A seu exemplo é possível ver como o pensamento antimoderno, inimigo da democracia e totalitário encontra seu caminho para dentro do *mainstream*” (Diez, 2013, p. 38, tradução própria).<sup>12</sup> Como em outros casos já citados, Diez confunde o autor com o protagonista do romance, nesse caso August Engelhardt, um cocovorista (ou seja, um homem convencido de que Deus fez o coco à sua imagem e que seria possível sobreviver, se alimentar, se vestir etc. apenas através do coco), que, na obra, teria vivido na Oceania, especificamente na então Nova Guiné Alemã, anteriormente à Primeira Guerra e antecedendo a ascensão nazista e que representa o pensamento da época.

*Imperium* é um romance que traz uma narrativa em forma circular, que começa e termina com a mesma passagem, na qual é possível reconhecer que a história que acabamos de ler deve ser entendida como um filme, uma representação da representação, algo já muito distante do real. Mais do que isso, se trataria de uma obra filmica hollywoodiana. O romance é encerrado com a chegada da marinha americana à ilha de Engelhardt, com sua Coca-Cola e *rock'n'roll*, demonstrando que o verdadeiro império não é o da raça ariana e do cocovorismo, mas o império americano, que saiu vitorioso ao final desse período histórico.

Mas a leitura de Diez não se concentrou no romance e na interpretação deste, e sim em suas impressões da publicação da troca de cartas entre Kracht e o compositor David Woodard, *Five Years*, lançada no ano anterior. Atestado do pensamento de direita de ambos são, para Diez, as conversas, onde Woodard afirma desejar salvar a cidade de Nueva Germania, no Paraguai, que seria um centro ariano elementar para a orientação desejável do mundo (Kracht; Woodard *apud* Diez, 2013, p. 36), ao que Kracht reage afirmando crer que o amigo faz o correto e que ele sentia “praticamente um patriota alemão [...] apesar de ele naturalmente ser um suíço” (Kracht; Woodard *apud* Diez, 2013, p. 37, tradução própria).<sup>13</sup> O polemista Diez não apenas passou incólume pela ironia dessas citações, ambas construídas em cima de contradições gritantes, mas aparentemente também à introdução do livro *Five Years*, que informa: “A troca de cartas entre Christian Kracht e David Woordard iniciada em 29 de novembro de 2004 e que continua até hoje não releva *nenhuma* verdade confiável sobre a pessoa de David Woodard, sobre a pessoa de Christian Kracht ou sobre as obras artísticas de ambos” (Kracht; Woodard, 2011, p. VII, tradução própria).<sup>14</sup>

Se a crítica de Diez tem algo a revelar – como em diversas polêmicas artísticas –, é mais sobre o campo artístico e literário, ou seja, sobre o ego e a batalha do próprio crítico para se manter relevante, do que sobre a obra de arte em questão. Diez diz muito mais sobre si mesmo do que sobre o autor que ele critica. Isso fica evidente no seguinte trecho da resenha:

Ele [Kracht] não é qualquer um. Ele é, na Alemanha, um dos poucos escritores de sua geração cuja importância não foi inventada por meia dúzia de críticos, graças a prêmios literários e bolsas artísticas, mas que de fato são importantes, porque

<sup>12</sup> “Er ist, ganz einfach, der Türsteher der rechten Gedanken. An seinem Beispiel kann man sehen, wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken seinen Weg findet hinein in den Mainstream.”

<sup>13</sup> “fast patriotisch deutsch [...] obwohl ich natürlich Schweizer bin.”

<sup>14</sup> “Christian Krachts und David Woodards am 29. November 2004 begonnener und bis heute fortduauernder Briefwechsel offenbart *keine* verlässlichen Wahrheiten über die Person David Woodards, über die Person Christian Krachts oder über beider künstlerischen Werke.”

há pessoas que veem a vida de outra maneira porque leram seus livros. Kracht se tornou grande contra a “claque” literária. Isso não faz dele uma boa pessoa (Diez, 2013, p. 30, tradução própria).<sup>15</sup>

Se vamos falar de “porteiros”, essa citação deveria deixar claro quem é aqui o porteiro, ofendido e desrespeitado: Georg Diez. Christian Kracht conseguiu fazer nome na literatura sem qualquer auxílio de agentes centrais do campo literário, ou seja, dos críticos e das premiações. Esse filho de família abastada não precisou se submeter às regras do jogo, desenvolveu sua carreira apesar de todos os contratemplos impostos por suas persistentes ironias com o nacional-socialismo e da sua própria imagem de escritor. Isso parece inaceitável para Diez, que deseja impor-lhe um freio, demonstrando que o campo literário tem regras, sim, e que Kracht deve sujeitar-se a elas como qualquer outro.

A pessoa Kracht, real e não encenada, não recebeu a crítica como parte do jogo e cancelou todas as leituras, entrevistas e a programação de lançamento do livro. Se Diez questionou a importância do autor “apesar” do campo da arte, este último foi o único responsável pelo desenvolvimento posterior das discussões e pela manutenção do nome de Kracht entre os autores contemporâneos de língua alemã não apenas relevantes, mas também altamente respeitados, já que o próprio autor se retirou da discussão.

Uma das primeiras respostas foi o artigo de Christoph Schmidt (2013, p. 49), no *Süddeutsche Zeitung*, onde foi citada a resenha de Peter Richter publicada no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, que apostava sobre quando apareceria o primeiro imbecil a confundir o protagonista com o narrador, ou até com Kracht, e o declarar como nazista. Jan Süselbeck (2013, p. 87) denota que o que deveria ser abordado era o efeito da obra e sua recepção, e não o autor. Uma vez que Diez aparentemente estava tentando chamar a atenção para si, Süselbeck (2013, p. 81) também lhe concede atenção especial e chama a escrita do crítico, acertadamente, de confusa. Thomas Assheuer (2013, p. 72, tradução própria) dá ênfase especial à conclusão da obra com a chegada dos americanos e afirma que esta é uma obra cujo princípio formal é a ironia, como ele coloca: “Ele deixa a ironia ser irônica, ela se volta contra si própria, ou, utilizando a linguagem do romance: ela se ‘canibaliza’”.<sup>16</sup> Thomas E. Schmidt (2013, p. 77, tradução própria), por sua vez, foca no livro de cartas utilizado por Diez como argumento e o descreve como a leitura de “dois nerds brincando de escrever como burgueses”.<sup>17</sup> As reações, evidentemente, também envolveram a editora que acusou o resenhista de ações que poderiam levar ao fim da fantasia, da ficção, da ironia e, com isso, da arte livre (Kiepenheuer & Witsch, 2013, p. 54).

Da resposta final de Diez, destaco apenas a frase “Jornalismo, como se diz, é algo diferente de germanística” (Diez, 2013, p. 95, tradução própria).<sup>18</sup> É interessante notar que ele, sim, utiliza técnicas de argumentação da direita: apesar de haver uma ciência dedicada ao

<sup>15</sup> “Er ist ja nicht irgendwer. Er ist in Deutschland einer der wenigen Schriftsteller seiner Generation, die ihre Bedeutung nicht ein paar von Kritikern erdachten und vergebenen Buchpreisen oder Stipendien verdanken, sondern tatsächlich wichtig sind, weil es Menschen gibt, die das Leben anders sehen, weil sie seine Romane gelesen haben. Kracht wurde groß gegen die Literatur-Claqueure. Das macht ihn nicht zum guten Menschen.”

<sup>16</sup> “Er lässt die Ironie ironisch werden, sie wendet sich gegen sich selbst, oder um in der Sprache des Romans zu bleiben: Sie ‘kannibalisiert’ sich.”

<sup>17</sup> “Zwei Nerds spielen bürgerliches Schreiben.”

<sup>18</sup> “Journalismus, soll das heißen, ist etwas anderes als Germanistik.”

estudo de obras literárias, ele não precisaria levá-la em consideração porque é jornalista. O jornalismo livre estaria acima de estudos científicos, esses, supostamente, seriam frutos de um mundo à parte, sem relação com o mundo real que habitamos, e sobre o qual Diez teria a última palavra. A fala de Diez surte um efeito semelhante ao obtido pelo *podcaster* brasileiro Monark, quando se defendeu de acusações sobre suas diversas afirmações equivocadas sobre política, porque seu programa não seria jornalismo, mas “uma conversa de bar” (Lima, 2021).

A discussão não poderia ter sido encerrada de forma mais condizente com as regras do campo da arte: o prêmio literário Wilhelm Raabe foi concedido ao romance *Imperium*, com a intenção explícita de pôr um ponto final à polêmica (Winkels, 2013, p. 8) e o livro em homenagem ao autor e obra laureados, que normalmente traria artigos do grupo de estudiosos que selecionou a obra para o prêmio, trouxe, no lugar, a íntegra dos artigos que tratavam da polêmica.

Não é possível afirmar que a obra seguinte, *Die Toten* (2016), teria sido uma resposta à polêmica. Ela mantém o foco na questão do cinema, aberta por *Imperium*, e ainda joga com diversas figuras da época do nazismo. Uma verdadeira resposta às afirmações sobre a pessoa Christian Kracht, segundo ele, incentivada por sua esposa Frauke Finsterwald, ocorreria apenas mais tarde, em suas preleções em Frankfurt, feitas em maio de 2018. Convidado a oferecer aulas de poética na Universidade Goethe, em Frankfurt, o autor, o homem, quebrou com as expectativas de uma vida de autoencenação na qual encarnou o esnobe, inatingível devido ao seu *status social*, e se apresentou como figura humana e frágil. A sequência de encontros foi aberta com a afirmação “Eu tenho um medo profundo de falar diante de vocês” (Kracht *apud* Schröder, 2018, tradução própria),<sup>19</sup> uma afirmação que se opõe à imagem cínica encenada até então e que não prepararia a plateia para as declarações por vir. Na palestra inaugural, o autor falou de sua biografia, o fato de ter sido um filho completamente ignorado pelo pai e a tentativa de suicídio da mãe. Essas memórias incluíram sua experiência em um internato elitista no Canadá, onde, aos doze anos, sofria *bullying* dos colegas, pelos quais era chamado de “Heidi” por ser pequeno, de compleição frágil e finos cabelos loiros.

A principal memória envolvendo o internato, contudo, era de um castigo imposto pelo capelão, Keith Gleed, que fez com que ele se despisse completamente e se inclinasse para receber chibatadas, e, ao final, tivesse que se manter de costas enquanto ouvia o capelão se masturbar. A experiência foi imediatamente narrada aos pais, mas eles se recusaram a acreditar, afinal de contas, Kracht era uma criança de imaginação fértil, o que fez com que o próprio autor questionasse essa memória até muito depois da morte de seu abusador, em 2008, quando as primeiras vítimas vieram a público. Menções a esse trauma, como apontou ele nas preleções, se encontram em seu terceiro romance *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008), onde há a figura de um padre que se masturba, assim como o nome do capelão é citado em um estudo de insetos mencionado no mesmo romance (Stephan, 2018).

As declarações de Kracht levantaram o questionamento sobre se sua obra deveria ser lida por uma nova ótica, conforme amplamente debatido no livro *Christian Krachts Ästhetik* (Komfort-Hein; Drügh, 2019) organizado em ocasião das preleções. O artigo de Kevin Kempke se debruça especialmente sobre o assunto, apontando que, ao mesmo tempo que suas afirmações devem ser entendidas com seriedade, elas não deixam de ser uma ação midiática. Um dos fatores enfatizados, e que não foi mencionado pela grande imprensa, é que Kracht proibiu

<sup>19</sup> “Ich habe eine tiefe Angst vor euch zu sprechen.”

qualquer tipo de registro de suas aulas de poética, inclusive os registros oficiais que são um padrão da própria universidade (Kempke, 2019, p. 230). Apesar de ser comum que tais preleções sejam publicadas na íntegra após o evento, não há nenhum indício de que essa fosse a intenção de Kracht. Citações longas, contrariando as indicações do autor, foram publicadas na revista *Spiegel*, o que resultou em um processo e na exclusão do artigo *online*. Kempke afirma:

Diante desse pano de fundo fica evidente que um efeito da estratégia de limitação de símbolos de Kracht é tornar as preleções um evento ao vivo que não pode ser repetido, que é fixado em lugar e tempo, recebendo assim o signo da singularidade. Se não há um texto autorizado, a participação presencial das preleções passa a ter um peso muito maior (Kempke, 2019, p. 233, tradução própria).<sup>20</sup>

Além de uma grande performance, Kempke reconhece uma ação que permite ao autor retomar a interpretação de sua obra – característica que não deixa de ser comum a tais eventos, uma vez que os autores são justamente convidados para discutir o próprio trabalho, mas que teve seu efeito ampliado pelas escolhas de Kracht. Esse ato afastaria as atenções de sua autoencenação, jogando os holofotes nas “encenações alheias”, ou seja, em interpretações errôneas da figura de Kracht (Kempke, 2019, p. 234). Que sua autoencenação trabalha em conjunto com os protagonistas de seus diversos livros é fato conhecido, e também foi notado por mais de um estudioso que seus protagonistas se contradizem (Kempke, 2019, p. 235) – o que já foi apontado anteriormente neste mesmo artigo, como no caso de *Faserland* e os relatos de viagem autorais de Kracht. Sua fala, por um lado, fez com que muitos repensassem críticas à figura do autor, que se questionasse seu suposto cinismo, por outro, suas aulas de poética seguiram a regra observada ao longo de sua obra: três anos depois foi lançado *Eurotrash* (2021), um romance de viagem autoficcional, no qual o protagonista cruza a Suíça com sua mãe, que apresenta sinais de demência. Partindo de Zurique, Suíça, ponto final de *Faserland* e terra natal de Kracht, muitos interpretaram a obra como uma continuação de seu primeiro romance. *Eurotrash*, contudo, tem um protagonista tímido e autoirônico, ao contrário de *Faserland*, que reconhecemos se tratar de Kracht pelas diversas vezes em que é confundido com o escritor austríaco Daniel Kehlmann, informação que ele nunca corrige.<sup>21</sup> Além disso, o livro é uma grande reflexão sobre a relação com a mãe, e sobre a família disfuncional, sendo afirmado nas primeiras páginas:

Às vezes, frequentemente, eu havia me dito, que realmente não era um sinal de saúde mental, conseguir me adaptar a uma família profundamente disfuncional. E como é que eu tinha conseguido arrancar-me da miséria e da doença mental da minha família, destes abismos que não podiam ser mais profundos, mais abismais e mais miseráveis, e tornar-me uma pessoa meio normal, isso não con-

<sup>20</sup> “Es ist vor diesem Hintergrund offensichtlich, dass ein Effekt von Krachts Strategie der Zeichenverknappung darin besteht, die Vorlesungen als unwiederholbares Live-Event örtlich und zeitlich zu arretieren und sie dabei mit dem Signum der Einzigartigkeit zu versehen. Wenn kein autorisierter Text vorliegt, bekommt die leibhafte Teilnahme an der Vorlesung ein umso größeres Gewicht.”

<sup>21</sup> As pessoas com as quais o narrador cruza reconhecem se tratar de um importante escritor de língua alemã, mas o austríaco Daniel Kehlmann parece ser o único nome do qual conseguem se lembrar, pois este é um autor com mais penetração popular, especialmente devido ao best-seller *A medida do mundo* (2005) – romance este que, ao contrário dos livros de Kracht, foi traduzido para o português.

seguiria descobrir deitado na cama do hotel em Zurique e olhando para o teto, enquanto os jovens bêbados da cidade uivavam lá fora, por baixo da janela, e celebravam a sua embriaguez entediada (Kracht, 2021, n.p., tradução própria).<sup>22</sup>

Se o protagonista de *Faserland* pode ser reconhecido em algum ponto dessa citação, é na menção a jovens bêbados, cuja embriaguez não se traduz em alegria, mas apenas em fastio. A escrita de *Eurotrash* está muito mais relacionada com o autor que foi visto em Frankfurt, buscando rever problemas familiares e encontrar seu lugar no mundo apesar de toda a anormalidade de sua família de origem. Ao mesmo tempo em que retrata a mãe como uma mulher confusa e mentalmente debilitada, o protagonista dessa autoficção também tenta compreender como a relação dela com o pai pode ter sido a causa de traumas que ela nunca compartilharia, nem ele compreenderia, como se vê na citação a seguir:

Como realmente foi ser casada com o meu pai? Como realmente foi com o pai dela? Será que o distintivo da SS e o crachá dourado do partido e as várias câmaras de tortura e o grande silêncio de décadas, de séculos, o silêncio arraigado, gravado, teimoso, amargo, terão sido apenas um sonho, um sonho interminável, insípido e desagradável? (Kracht, 2021, n.p., tradução própria).<sup>23</sup>

De certa maneira, as aulas de poética de Kracht com suas declarações sobre profundos problemas familiares prepararam os leitores e críticos para a próxima obra que estava por vir, para *Eurotrash*. Após a fala impactante de abertura, sua poética versou principalmente sobre a questão do exílio, mais especificamente de seu próprio exílio, fugindo de suas raízes familiares e da história do nazismo alemão – apesar de nascido na Suíça, a família de Kracht é alemã. Kracht escreveu sobre suas viagens pelo mundo, longas moradias em países do exterior, como uma tentativa de fugir da “língua de Eichendorff”, uma língua que apenas suportaria à distância ou em obras de autores como Sebald e Clemens Setz (Stephan, 2018).

Não foi apenas o abuso sexual sofrido na escola que marcou a vida de Christian Kracht, mas o ambiente fascista no qual cresceu, mesmo depois do fim da guerra. Isso é evidente em sua obra, na qual a temática do autoritarismo e do nazismo se repetem a cada livro, onde a relação com sua própria mãe e o entendimento da pessoa que ela se tornou só podem ser entendidos sob esse prisma. O livro, contudo, não é dramático, é leve e engraçado, reforçando a fala de Kracht ao final de sua poética: “Hoje eu sei que a paródia pode ser uma cura para o abuso” (Kracht *apud* Wiele, 2018, tradução própria).<sup>24</sup>

<sup>22</sup> “Manchmal, oft hatte ich mir gesagt, wirklich, daß es kein Anzeichen von seelischer Gesundheit war, sich an eine zutiefst gestörte Familie anpassen zu können. Und wie es mir nur gelungen war, überhaupt jemals gelingen konnte, mich aus der Misere und der Geisteskrankheit meiner Familie herauszuziehen, aus diesen Abgründen, die tiefer und abgrundiger und elendiger nicht sein konnten, und ein halbwegs normaler Mensch zu werden, das vermochte ich nicht zu enträtselfn, während ich auf dem Hotelbett in Zürich lag und an die Decke starnte und draußensein unter dem Fenster vorbeiziehende betrunkenen Zürcher Jugendliche jaulten und ihre triste Betrunkenheit feierten.”

<sup>23</sup> “Wie war es wirklich gewesen, mit meinem Vater verheiratet zu sein? Wie war es bei ihrem Vater wirklich gewesen? Waren der SS-Ausweis und das goldene Parteiaabzeichen und die diversen Folterkammern und das große, Jahrzehntelange, Jahrhundertelange Schweigen, das eingefressene, eingefräste, verbohrte, verbiesterte Schweigen, war das nur ein Traum gewesen, ein nicht enden wollender, biederer, garstiger Traum?”

<sup>24</sup> “Heute weiß ich, dass Parodie eine Heilung für den Missbrauch sein kann.”

A declaração de Kathrin Kazmaier (2019, p. 263) sobre a poética certamente também se aplica a *Eurotrash*, é possível aceitar a realidade que ele retrata, os abusos, uma família com “esqueletos no armário”, ou mais especificamente instrumentos de tortura que ele menciona terem sido de seu avô, sobre quem se sabe, que ele, de fato, foi um agente da SS. É, contudo, impossível dizer até que ponto ele descreve fatos reais e até que ponto os distorce. Os instrumentos de tortura, mencionados mais de uma vez, parecem ser reais, mas seu avô realmente teria contratado *au pairs* islandesas por um desejo por mulheres mais arianas do que qualquer outra nórdica? Independentemente de onde se encontre a verdade e as distorções, sua narrativa tem o efeito de difamar a imagem desse homem e de toda a ideologia nazifascista, que aqui se apresenta como puro fetiche sexual. A autoficção de Kracht lida com os traumas da criação no seio de uma família nazista e disfuncional, ao mesmo tempo em que ridiculariza essa família e busca alguma reconciliação com a mãe, que para o leitor apenas parece simpática devido ao que se reconhece como uma senilidade avançada. O romance ironiza essa família de classe alta, redefinindo-a, juntamente ao próprio narrador, como o verdadeiro lixo europeu, mas, mesmo com toda a sátira, se reconhece que é uma narrativa que vem de um lugar de dor.

Neste artigo, observamos através da obra de Christian Kracht alguns dos diversos aspectos do campo literário que influenciam a recepção e absorção da vanguarda, algo que supera a obra propriamente dita e as possíveis polêmicas criadas pelo desafio de barreiras artísticas pré-estabelecidas. Os jogos de vanguarda, incorporam a apresentação pública do autor, o que pode incluir a encenação de uma personagem (algo cada vez mais cotidiano até para pessoas não públicas na atualidade) e uma participação de uma ampla crítica literária, de jornalistas a acadêmicos. As engrenagens da vanguarda vão além do “gênio”, ou seja, um autor dotado de ideias inovadoras, há todo um conjunto de fatores relacionados à recepção que define quais obras deixarão a sua marca na história literária.

Quando se pensa na vanguarda histórica e sua luta pela desestabilização da arte burguesa, pode-se afirmar que autores como Kracht são parte da vanguarda contemporânea não apenas por sua escrita, mas por também atuar em uma espécie de desestabilização, neste caso, de uma crítica literária simplista que parece ter se acomodado à narrativa realista, e que não confia na capacidade interpretativa dos leitores – ocasionalmente por essa ser uma habilidade que eles a própria crítica não dominam completamente. Paradoxalmente, essa desestabilização apenas funciona, porque há uma parte dos críticos literários que se alinha com o autor e se posiciona a favor da obra e das complicações de leitura que ela e a autoencenação do autor ocasionam, repetindo, assim, um trajeto como o da vanguarda histórica, da arte que desafia, mas sucede apenas ao ser acatada pela instância julgadora da crítica e da teoria.

## Referências

- ASSHEUER, Thomas. Ironie? Lachhaft. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. 2012. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 71-76.
- BASSLER, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002.

- BERTSCHIK, Julia. Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heinz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 89-96.
- BONOMO, Daniel. Vazio e fastio em *Faserland*, de Christian Kracht. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 17, n. 23, p. 68-82, Junho 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pg/a/GpJ9RvtR79cmnxjvF4YY3w/?lang=pt#>. Acesso em: 24 out. 2024.
- BÜRGGER, Peter. *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück, 2014.
- BÜRGGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 29-38.
- DIEZ, Georg. Meine Jahre mit Kracht. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 93-100.
- FASERLAND. *Wikipedia*. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Faserland>. Acesso em: 14 dez. 2022.
- FELICE, Rafael. Ciro Gomes diz que não chamou Lula de nazista, mas sim a “cúpula do PT”. *Correio Brasiliense*. Política. 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/09/5039979-ciro-diz-que-nao-chamou-lula-de-nazista-mas-sim-a-cupula-do-pt.html>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- JAHRAUS, Oliver. Ästhetischer Fundamentalismus. In: Birgfeld, Johannes; CONTER, Claude D. (org.) *Christian Kracht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 13-23.
- KAZMAIER, Kathrin. Chrstian Krachts postmoderne Parodien. In: KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heniz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 261-272.
- KEMPK, Kevin. Variationen über einen unverfügbar Text. Christian Krachts Frankfurter Poetik Vorlesungen. In: KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heinz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 227-240.
- KIEPENHEUER & WITSCH. Erklärung des Verlags Kiepenheuer und Witsch. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 39.
- KLEINSCHMIDT, Christoph. Christian Krachts Mikroästhetik. In: Komfort-Hein, Susanne, DRÜGH, Heniz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 17-25.
- KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heinz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019.
- KRACHT, Christian. *Der gelbe Bleistift*. Reisegeschichten aus Asien. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2016.
- KRACHT, Christian. *Eurotrash*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021. (e-book)
- KRACHT, Christian. *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- KRACHT, Christian; WOODARD, David. *Five Years*: Briefwechsel 2004-2009. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2011.
- LIMA, Caique. Após ser detonado ao vivo por Gabriela Prioli, Monark diz que “Flow é uma conversa de bar”. *Diário do centro do mundo*. 15 maio 2021. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com>.

com.br/essencial/apos-ser-detonado-ao-vivo-por-gabriela-prioli-monark-diz-que-flow-e-uma-conversa-de-bar/. Acesso em: 10 jan. 2024.

MALTA, André Vitor Oliveira Conde. *Faserland e a desilusão do indivíduo em uma sociedade de consumo*. Orientador: Klaus Eggensperger. 2021. 83f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/72094/R%20-%20D%20-%20ANDRE%20VICTOR%20OLIVEIRA%20CONDE%20MALTA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 out. 2024.

MENEGUZZO, Raquel Ribas. *As encenações literárias e autorais em Die Toten (2016) de Christian Kracht*. Orientador: Michael Korfmann. 2019. 154f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literaturas Estrangeiras Modernas). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200706>. Acesso em: 21 out. 2024.

MÖCKEL, Magret. *Faserland. Königs Erläuterungen*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2021.

RUF, Oliver. Christian Krachts New Journalism. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (org.) *Christian Kracht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 44-60.

SCHMIDT, Christopher. Der Ritter der Kokosnuss. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 47-53.

SCHMIDT, Thomas E. Zwei Nerds spielen bürgerliches Schreiben. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 77-80.

SCHMITZ, Rosita Maria. *Encenação literária e encenação autoral em Christian Kracht: de Faserland a Imperium*. Orientador: Michael Korfmann. 2017. 209 f. Tese (Doutorado em Letras, Literaturas Estrangeiras Modernas). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

SCHRÖDER, Christoph. Ich habe eine tiefe Angst vor Ihnen zu sprechen. *Zeit Online*. 16 maio 2018. Disponível em: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/christian-kracht-poetikvorlesung-frankfurt-literatur-missbrauch>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SCHUMANN, Andreas. "Das ist schon ziemlich charmant." In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (org.) *Christian Kracht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 150-164.

STEPHAN, Felix. Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete. *Tagesanzeiger*. 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.tagesanzeiger.ch/ich-hoerte-wie-er-hinter-mir-die-hose-oeffnete-406558924814>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SÜSELBECK, Jan. Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 81-92.

TOMMEK, Heribert. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*. Berlin, München, Boston: DeGruyter, 2015.

WIELE, Jan. Natürlich habe auch ich meine Schule angezündet. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/christian-krachts-poetikvorlesung-in-frankfurt-15604028.html>. Acesso em: 10 jan. 2024.

WINKELS, Hubert. Vorwort. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 7-20.

# A vanguarda dos relacionamentos amorosos: o romance *Allegro pastell* de Leif Randt

*The Avant-garde of Love Relationships: Leif Randt's Novel Allegro Pastell*

Helmut Galle

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

helmut\_galle@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8563-6080>

**Resumo:** Este artigo recorre ao autor Leif Randt e, em particular, ao seu último romance *Allegro Pastell*, para mostrar como obras singulares se destacam da corrente principal da literatura contemporânea de “fácil leitura”. Embora sejam a princípio realistas, elas oferecem mais do que uma simples duplicação da realidade contemporânea com seus clichês identitários. Em vez disso, o uso inteligente que Randt faz das formas de comunicação da mídia social e dos seus recursos linguísticos transforma essa realidade em algo estranho que convida a novas percepções. O fato de a geração do milênio também ter seus impulsos de vanguarda na sua abordagem da vida fica claro no enredo dos seus romances.

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea; literatura alemã; vanguardas; realismos; Leif Randt; *Allegro pastell*.

**Abstract:** The article demonstrates how the author Leif Randt, particularly his latest novel *Allegro Pastell*, stands out from the mainstream of reader-friendly contemporary literature with individual works that, although realistic in principle, offer more than a simple duplication of contemporary reality with its identitarian clichés. Rather, Randt's clever use of social media forms of communication and linguistic means turns this reality into something strange that invites new insights. The fact that the millennial generation also has its avant-garde impulses in its approach to life is clear from the plot of the novels.

**Keywords:** Contemporary literature; German literature; avant-gardes; realisms; Leif Randt; *Allegro pastell*.



## Vanguarda, vanguardismo, o canal de vanguarda e o campo central

Em relação à literatura de língua alemã desde 1990, pode-se constatar que existem alguns autores que escrevem de forma (neo-)vanguardista, ou seja, continuam usando técnicas modernistas introduzidas pelas vanguardas históricas por volta de 1910 (expressionismo, dadaísmo, surrealismo) que rompem com a tradição da literatura burguesa do século XIX. Já em 1968, em sua influente *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger (1993, p. 65) viu a ruptura do *status autônomo* da arte e sua transformação em uma prática de vida revolucionária como os objetivos das vanguardas históricas, ao mesmo tempo em que reconheceu seu fracasso. O gesto de vanguarda como tal está agora integrado ao sistema de arte:

Quando o protesto da vanguarda histórica contra a instituição arte chega a considerar-se como arte, a atitude de protesto da neo-vanguarda tem que ser falsa. Daí a impressão de arte industrial que as obras neo-vanguardistas provocam com frequência (Bürger, 1993, p. 95).

Ou seja, o ímpeto revolucionário, ou pelo menos inovador, se perdeu. Aliás, como observa Fähnders (2010, p. 223), não foram as obras radicais de Carl Einstein ou August Stramm que entraram para o cânone literário alemão, mas aquelas mais orientadas para a tradição, como Thomas Mann, Robert Musil e Hermann Broch. Desde 1945, a continuação ou até mesmo a imitação dos procedimentos modernistas já havia perdido seu ímpeto utópico: o espírito de otimismo e esperança de um progresso futuro,<sup>1</sup> dominante por volta de 1900 havia se dissipado sob o impacto do Holocausto e da Guerra Fria. Autorizado pela estética de Adorno, o vanguardismo formal se tornava um sinal de afiliação à alta cultura e de desprezo pelo gosto das massas e da indústria cultural. Mas a tendência do Grupo 47, que dominou as duas décadas que se seguiram ao final da guerra já manteve uma certa distância à experimentação radical e apreciava mais uma escrita realista que adotava moderadamente algumas conquistas formais das vanguardas históricas, enquanto que movimentos mais radicais como o Grupo de Viena nunca chegaram a ocupar um papel central.

Na literatura contemporânea de língua alemã – cujo início costuma-se datar com a queda do muro no ano 1989 – ainda há autores que praticam escritas experimentais, focalizando na materialidade do signo linguístico em vez do significado ou, nos termos de Jakobson, no eixo paradigmático em vez do sintagmático e na função poética em detrimento da referencial. Esses autores, no entanto, podem ser encontrados principalmente nos campos da poesia e do teatro, assim como o livro de Leonhard Herrmann e Silke Horstkotte (2015) sobre literatura contemporânea fala de vanguarda quase exclusivamente nos capítulos sobre lírica e drama. Atualmente, esses dois gêneros contam com um público altamente especializado – pode-se dizer elitista – desde o início. No âmbito da narrativa, o mesmo pode ser dito sobre o romance fortemente experimental, que também sobrevive em um nicho do campo literário: os autores e o público desses livros se comunicam em um refúgio que é, em grande parte, afastado da parte relevante do campo literário e não emana mais o brilho das vanguardas históricas do início do século XX. Isso tem algo a ver com as transformações da literatura

<sup>1</sup> Como é sabido, o termo vanguarda veio originalmente da esfera militar e foi transferido para a esfera da arte pelos primeiros socialistas no decorrer do século XIX e daí para o partido marxista-leninista como a vanguarda da classe trabalhadora no início do século XX. Cf. Fähnders (2007, p. 280).

desde o pós-guerra, que foram estudadas por Heribert Tommek (2015), o qual analisou, baseado em Bourdieu, o campo literário das culturas germanófonas para compreender a constituição da literatura contemporânea.

Já a primeira onda de cultura pop nos EUA, e depois também na Alemanha Ocidental, suavizou a distinção entre *high and low* e, portanto, também questionou a pretensão estética de liderança da alta literatura, que continuava a manter procedimentos modernistas em alta estima. Heribert Tommek descreve a mudança da seguinte forma:

Por um lado, os conceitos de pós-modernismo e pós-história questionam a possibilidade e o desenvolvimento das posições de vanguarda, mas, por outro lado, parecem completá-las. Em vez de um desenvolvimento linear e uma conexão estrutural entre uma “vanguarda” de uma nova época estética e uma “retaguarda” geral que a segue, os conceitos de uma pluralidade sincrônica e igualitária dominam (Tommek, 2015, p. 434, tradução própria).<sup>2</sup>

Segundo Tommek (Figura 1), a literatura contemporânea em língua alemã pode ser retratada como um campo dinâmico de forças; observa-se um “canal de vanguarda” (*Avantgardekanal*) relativamente autocontido no polo da autonomia (à esquerda) e um campo central decididamente amplo no qual o *Midcult* (Eco), a literatura pop e autores com aspirações moderadamente experimentais competem entre si por atenção. À direita estende-se o campo da produção em massa.

Figura 1

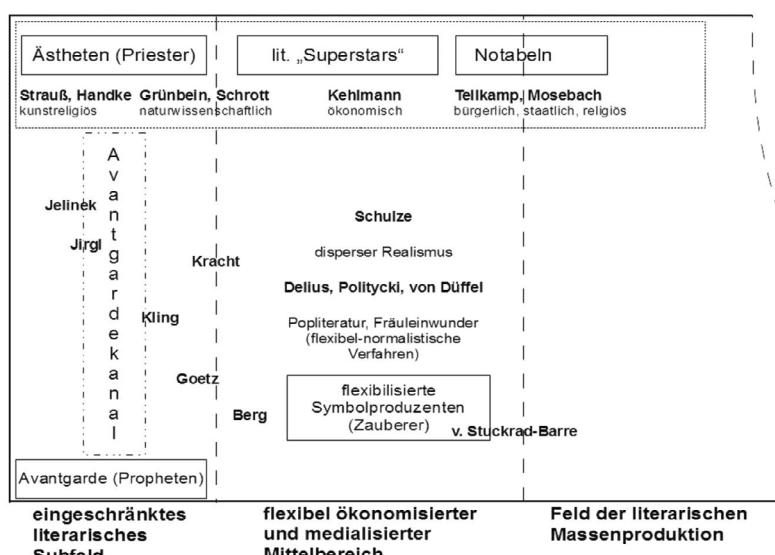


Abb. 12: Das Feld der neuen Formation der Gegenwartsliteratur

Fonte: Heribert Tommek. O campo da nova formação da literatura contemporânea (2015, p. 228).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Konzepte der Postmoderne und der Posthistoire stellen die Möglichkeit und Entwicklung avantgardistischer Positionen einerseits in Frage, andererseits scheinen sie sie zu vollenden. Statt einer linearen Entwicklung und eines strukturellen Zusammenhangs zwischen einer ›Vorhut‹ einer neuen ästhetischen Epoche und einer ihr folgenden allgemeinen ›Nachhut‹ dominieren Konzepte einer synchronen und gleichwertigen Pluralität.

<sup>3</sup> Explicação (de cima para baixo): estetas (sacerdotes) – “superstars” literários – notáveis. artístico-religioso – científico – econômico – burguês, estatal, religioso.

O polo esquerdo do campo, que tende a enfatizar a autonomia da arte, abrange abaixo os que entram na literatura, apresentando suas novas poéticas radicais e lutando por reconhecimento como “profetas”; em cima encontram-se os já consagrados “estetas” ou “sacerdotes”. Elfriede Jelinek e Peter Handke começaram suas carreiras nos anos 1960 como autores experimentais (profetas) e hoje, ambos agraciados pelo Prêmio Nobel, continuam como “sacerdotes” na margem superior do polo da autonomia. Boa parte da literatura nesse polo continua a se orientar pelos modelos estéticos do início do século XX (montagem, cruzamento de fronteiras, experimentos linguísticos) e, portanto, sempre corre o risco de se tornar epigonal ou estéril além de raramente chegar a interessar um público maior. De Jelinek, por exemplo, se traduziram no Brasil somente três livros, apesar do Prêmio Nobel; de Handke são bem mais, no entanto em pequenas editoras e com tiragens modestas.

As inovações mais interessantes, segundo muitos críticos atuais como Heribert Tommek e Moritz Baßler, podem ser encontradas no campo central, entre os autores que não visam especificamente a um público elitista, mas a um público leitor geral usando meios flexíveis.

Essa é a esfera dos *mágicos* no sentido de Max Weber. Eles são produtores de “mensagens salvadoras” descontínuas, caso a caso, fora do “culto” regular e da doutrina racionalizada, como é o caso tanto dos “sacerdotes”, que têm a intenção de preservar, quanto dos “profetas”, que querem renovar. Os “feiticeiros” são caracterizados pela “renúncia ao exercício da dominação espiritual”, ou seja, eles não participam da luta pela *doxa* interna do campo. É por isso que eles não escrevem “manifestos” ou programas semelhantes. Como “pequenos empresários livres”, eles estão em uma competição semelhante à do mercado pelo capital simbólico (Tommek, 2015, p. 49, tradução própria).<sup>4</sup>

Esses “feiticeiros” dominam bem seus recursos literários, mas se utilizam deles *ad hoc*, de acordo com o propósito atual e sem pretensões elitistas. Um autor como Daniel Kehlmann, também conhecido no Brasil, pode chegar a uma posição consagrada como superstar com seu *megaseller* *A medida do mundo*, sem aproximar-se de alguma maneira ao polo da produção massiva e suas receitas de estilo e trama. Christian Kracht, o mais polêmico e, ao mesmo tempo, inovador dos autores dessa geração também atinge um grande público mediante livros que brincam ironicamente com os valores da tradição e das vanguardas históricas; para Tommek, ele representa uma outra vanguarda horizontal que mantém a distância dupla: à doutrina do campo da autonomia e ao polo econômico da produção massiva. Do ponto de vista do crítico constata-se

---

canal de vanguarda; realismo disperso, literatura pop, ‘milagre das meninas’ (procedimentos flexíveis-normalistas); produtores de símbolos flexibilizados (mágicos). vanguarda (profetas). subcampo literário limitado – faixa intermediária flexivelmente economizada e medializada – campo de produção literária em massa.

<sup>4</sup> Dies ist die Sphäre der *Zauberer* im Sinne Max Webers. Es handelt sich um Produzenten diskontinuierlicher ›Heilsbotschaften‹ von Fall zu Fall außerhalb des regelmäßigen ›Kultusbetriebs‹ und der rationalisierten Lehre, wie sie sowohl bei den »Priestern«, die auf Bewahrung aus sind, als auch bei den »Propheten«, die erneuern wollen, vorherrschen. Die »Zauberer« sind durch den »Verzicht auf die Ausübung spiritueller Herrschaft« geprägt, d. h. sie beteiligen sich nicht am Kampf um die feldinterne *doxa*. Daher schreiben sie auch keine »Manifeste« oder ähnlich Programmatisches. Als ›freie Kleinunternehmer‹ stehen sie in einer marktförmigen Konkurrenz um symbolisches Kapital.

uma realocação da produção do novo do polo da arte-autônoma vanguardista, que tem uma conexão estruturalmente vertical com o polo da vanguarda estabelecida (os “clássicos”) – é essencialmente onde ocorre a reprodução autônoma do modernismo – para a área central economizada, que compete horizontalmente no tempo social (Tommek, 2015, p. 436, tradução própria).<sup>5</sup>

Se quisermos entender a vanguarda nesse sentido, como a produção do novo, e não como a reprodução de processos modernistas familiares, então encontraremos os atuais vanguardistas no lado esquerdo do campo central. Moritz Baßler é outro crítico importante que vê as obras mais promissoras e inovadoras da literatura contemporânea nesse espaço central. Para ele, o campo central (assim como a ficção de entretenimento) é caracterizado por um estilo de escrita que ele chama de “procedimento realista”: seja literatura pop, romances históricos, fantasia ou ficção científica – qualquer coisa fora do canal de vanguarda,<sup>6</sup> é caracterizada por um estilo que chama a atenção do leitor não para a linguagem e os signos, mas para o mundo retratado e o enredo. Esse estilo – descrito por Jakobson como metonímico – torna os textos fáceis de ler e, ao mesmo tempo, constitui sua deficiência: os textos escritos de forma realista enviam o leitor diretamente para realidades ficcionais. A maioria desses mundos simplesmente afirma o mundo contemporâneo de forma mimética ou apresenta mundos completamente imaginários (como fantasia e a ficção científica) sem acrescentar nada essencialmente novo às visões de mundo coletivamente compartilhadas. Baßler (2022, p. 331), no entanto, percebe também um “realismo não trivial” em alguns autores. Ele explica que, dentro do *mainstream* de “realismo popular”, esses livros

usam as possibilidades da ficção realista para seguir em frente em vez de lamentar o passado e o status quo, que estão mais interessados em pensar no futuro do que em lembrar – sem que um exclua o outro – e que possivelmente até tratam do bom e o correto em vez de obter seu significado do pessimismo, horror prazeroso, apocalipse, frustração, tristeza e trauma (Baßler, 2022, p. 342, tradução própria).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> [...] Produktion des Neuen vom kunstautonom-avantgardistischen Pol, der in einer strukturell vertikalen Verbindung mit dem Pol der arrivierten Avantgarde (den »Klassikern«) steht – hier findet im Wesentlichen die autonome Reproduktion der Moderne statt –, hin zum ökonomisierten, horizontal in der sozialen Zeit konkurrierenden Mittelbereich.

<sup>6</sup> Baßler cita principalmente romances anglófonos como exemplos de romances de vanguarda relevantes: Pynchon, Foster Wallace e Danielewski. Para o presente alemão, no entanto, ele é modesto: “Não há vanguarda flagrante à la G de John Berger ou Zettel’s *Traum* de Arno Schmidt [...] em nenhum lugar à vista» (Baßler, 2022, p. 188). Krasse Avantgarde à la John Bergers G oder Arno Schmidts Zettel’s *Traum* [...] ist also weit und breit nicht in Sicht.

<sup>7</sup> [...] die die Möglichkeiten realistischer Fiktion dazu nutzen, vorwärts zu gehen, statt Vergangenheit und Status quo zu beklagen, die am Denken in die Zukunft mehr interessiert sind als am Erinnern – ohne dass das eine das andere dabei ausschlösse – und die womöglich «sogar vom Guten und Richtigen handeln», statt ihre Bedeutungsanmutung aus «Pessimismus, Lustgrusel, Apokalypse, Frust, Kummer» und Trauma zu gewinnen.

Esses romances de um realismo “não trivial” buscam novas soluções formais e estão dedicados ao “senso de possibilidade” proposto n’*O homem sem qualidades* de Robert Musil.

Os livros de Dath, Meier, Weber, Randt e outros conseguem que os signos diegéticos da superfície textual não se referem a um real no sentido de “assim é mesmo”, mas a um espaço de possibilidades (‘assim poderia ser’, ‘não precisaria ser assim’) (Baßler, 2022, p. 377, tradução própria).<sup>8</sup>

Os romances de Leif Randt encaixam-se perfeitamente nessa categoria e desenvolvem mundos fascinantes, que nunca perdem por completo sua ancoragem nessa realidade. O autor tem 41 anos, já publicou quatro romances e ganhou 9 prêmios, sendo o mais recente o Prêmio Hölderlin (2023). Seus livros fazem muito sucesso entre os jovens leitores – pode-se dizer que ele é um autor *cult* da sua geração –, mas ele também é altamente considerado pelos críticos literários.

## **Uma vanguarda hipster: *Leuchtspielhaus***

Antes de abordar o último romance de Leif Randt, quero falar brevemente sobre o primeiro, porque esse livro trata de uma vanguarda adolescente e narra suas ações de uma forma experimental. O enredo *Leuchtspielhaus*<sup>9</sup> (2010) deixa claro que não se trata apenas de recontar noites de festa e aventuras sexuais, como sabemos por outros livros da geração do milênio. À primeira vista, parece ser exatamente isso: festas regadas a álcool em um salão de cabeleireiro *hipster* no badalado *Eastend* de Londres e os casos do protagonista alemão Eric com a “cabeleireira” Helen e com Anne, uma jovem de Hamburgo. Mas no centro da trama está a artista de ação suíça “Bea”, cuja verdadeira identidade é desconhecida e que deixa mensagens nas ruas e nos bares com canetas fluorescentes, como “WASTE YOUR MEMORY” (DESPERDICE SUA MEMÓRIA), “ANNOY RICH PEOPLE” (IRRITE OS RICOS) ou “HYPE YOUR THOUGHTS” (EXCITE SEUS PENSAMENTOS). Um grupo de jovens acompanha essas manifestações, com grande emoção, durante as “Fancy Tuesdays”, no salão de cabeleireiro de Helen e Eric. Nessas sessões criam-se penteados inauditos ao som de música “progressiva” e desfrutam-se de drinques bem exóticos. Essa comunidade é animada por uma consciência de vanguarda e vive constantemente na expectativa de um grande evento que reformularia toda a existência do ponto de vista estético. De acordo com as ideias de Friedrich Schlegel e os movimentos radicais do início do século XX (como os surrealistas), a arte e a vida entram em uma simbiose orientada para um futuro utópico, uma nova prática de vida estetizada e uma estética vivida. Novo é o papel importante das decisões consumistas (a favor ou contra o *frango assado*) o que indica que essa revolução iria manter-se dentro das regras do sistema, ainda que busque, tão radicalmente como os primeiros românticos e os vanguardistas de 1900 uma ruptura com

<sup>8</sup> Dath, Meier, Weber, Randt und anderen gelingt es, das einzelne diegetische Zeichen nicht auf das Wirkliche im Sinne eines So-ist-es verweisen zu lassen («Expect the expected»), sondern auf einen Möglichkeitsraum («So könnte es sein», «So müsste es nicht sein»); A ~ A'. Jede Form des Seins schließt ja mindestens 153 Formen des Nichtseins mit ein.

<sup>9</sup> O título joga com uma palavra antiga para cinema, “Lichtspielhaus”, variando o componente “Licht” (luz) com “Leucht(en)” (luzir, brilhar).

a vida burguesa tradicional e com os seus relacionamentos amorosos. Nessa ficção de Leif Randt, a própria vida se torna uma obra de arte quase autônoma, e a penetração estética da vida cotidiana corresponde ao que os românticos chamavam de “poetização”. Aparentemente, isso se limita à ficção no papel impresso, mas não se deve subestimar o impulso que salta para a vida dos leitores. Também vale lembrar que o autor desenvolve performances nos quais as esferas da arte, da literatura e do *life-style* se interpenetram.

Tampouco deve ser esquecido que o romance em si tem uma construção moderadamente experimental. A trama londrina, retratada de forma realista, é intercalada com cenas de um roteiro no qual Helen está trabalhando, que leva o título do romance, *Leuchtspielhaus* – uma combinação de *Lichtspielhaus* (cinema) e (*er-*)*leuchten* (iluminar). Parece que as páginas do manuscrito foram (re)produzidas à medida que Eric, o narrador em primeira pessoa, as recebe de Helen. Tudo nesses textos é misterioso e não muito coerente, de modo que o enredo do filme só pode ser entendido de forma aproximada. A história de amor entre Eric e Helen tem uma espécie de contrapartida mítica no roteiro do filme: a trama realista é abobada por um espaço de possibilidade fantástico. Depois que Eric finalmente abandona Helen – provavelmente a pessoa trivial atrás da misteriosa Bea – e inicia um novo projeto de vida e arte com seus amigos em Varsóvia, uma cena final do roteiro é exibida, na qual os dois mundos são metalepticamente unidos. Em Varsóvia, de mau humor após a separação (possivelmente final) de Bea/Helen, Eric reflete

É preciso se envolver com as estruturas de um lugar; então, você encontrará unidades menores ou maiores de felicidade em todos os lugares. Eu não queria contradizê-lo. Tomando meu café, agora presumo que Varsóvia continuará a nos oferecer estados sólidos de felicidade (Randt, 2010, p. 236).<sup>10</sup>

Isso pode ser visto como a quintessência da busca dos personagens de Leif Randt: em todos os quatro livros, a possibilidade de uma vida feliz é imaginada. Em *Schimmernder Glanz über CobyCounty* (Névoa translúcida sobre CobyCounty) e *Planet Magnon* os cenários são mais utópicos; em *Allegro Pastell* é apresentada a realidade atual em Berlim e Maintal (cidade perto de Frankfurt am Main) imediatamente antes da pandemia. Todos os livros estão centrados em relacionamentos amorosos, que, como a vida cotidiana de forma geral, são constantemente refletidos e moldados para maximizar a experiência de felicidade do sujeito. É fundamental que os relacionamentos permaneçam num limbo de possibilidades, que não sejam formalizados e solidificados em rotinas. A melhor maneira de conseguir isso é manter a distância, comunicar-se virtualmente e só se encontrar pessoalmente em períodos curtos e particularmente intensos, como Tanja e Jerome em *Allegro Pastell*.

<sup>10</sup> [...] man müsse sich auf die Strukturen eines Ortes einlassen; dann fänden sich überall kleinere oder größere Glückseinheiten. Ich wollte ihm nicht widersprechen. Meinen Kaffee trinkend, gehe ich heute davon aus, dass Warschau auch weiterhin solide Glückszustände für uns bereithält.

## Hedonismo, autodesign, relacionamento à distância: *Allegro pastell*

A editora anuncia o mais recente romance de Leif Randt em seu site (Kiepenheuer & Witsch, 2020) como “Germany’s next love story”, provocando associações com um formato popular de TV (*Germany’s Next Top Model*) e um filme de Hollywood não menos bem-sucedido de 1970 (*Love Story*), mas o romance não cumpre de forma alguma as expectativas associadas de uma história sentimental e de corpos mais ou menos expostos. À primeira vista, ele, sim, conta uma história de amor e há muita conversa sobre sexo, mas sentimentos seriam a última coisa que esse livro evoca. Para um representante da geração mais velha, como Uwe Timm, nascido em 1940, os protagonistas de Randt são “tão distantes [...] quanto certos povos de Papua Nova Guiné” (Bach et al., 2021).<sup>11</sup> Sua reação igualmente atônita e fascinada à descrição de um “relacionamento completamente sem afeto” pode indicar que o romance realmente fornece uma visão sobre novos relacionamentos amorosos utilizando de formas novas. Essa é, pelo menos, a opinião de Moritz Baßler e Heinz Drügh (2021), que citam Randt como a testemunha literária mais importante<sup>12</sup> de uma “estética contemporânea”. Na sua opinião, Randt consegue, de forma exemplar, tornar “os códigos do presente na forma artística tão emocionalmente compreensíveis quanto intelectualmente reflexivos: estética *at its best*” (Baßler; Drügh, 2021, p. 63-64). O que é particularmente importante para os dois autores é a interpenetração das realidades analógica e virtual de nosso presente, que são vividas, sentidas e refletidas como uma realidade mista pelos protagonistas do romance. No entanto, embora as mídias virtuais sejam parte integral da vida e dos relacionamentos de Jerome Daimler (*web designer*) e Tanja Arnheim (romancista), a inclusão dessas mídias no enredo não é um fim em si, mas permite a observação do comportamento específico dessa geração por volta de 30 anos de idade.

À primeira vista, é o hedonismo que é o objetivo de todos os esforços dos dois protagonistas. Derivado do grego antigo ἡδονή, (alegria, prazer, deleite, prazer), o hedonismo significa uma atitude filosófica em relação à vida que se concentra inteiramente na sensação de prazer e em evitar a dor. Para os personagens de *Allegro Pastell*, isso envolve principalmente a sexualidade e o lazer, com apoio de drogas de todo tipo e festas excessivas, mas eles também submetem processos cotidianos a encenações que devem aumentar o prazer e reduzir o tédio. O uso certo do sexo e das drogas domina as vidas de Jerome Daimler e Tanja Arnheim e dos outros personagens da sua faixa etária.

O primeiro dos dois lemas do romance introduz o tema central ao citar o “espaço sexual utópico” de *CobyCounty*, segundo romance de Randt. Para Jerome e Tanja o sexo está no centro do seu relacionamento e, consequentemente, suas reflexões giram por volta do tema. A palavra ocorre 51 vezes no alemão<sup>13</sup> em combinações como “bom sexo”, “ótimo sexo”, “sexo patético”, “sexo juntos”, “festas de sexo”, “fluxo de sexo” e “sexo positivo”, entre outras variantes. Isso não significa, de forma alguma, que os protagonistas sejam viciados em sexo, no sentido de que o praticam com a maior frequência possível. “Desde o seu décimo sétimo

<sup>11</sup> [...] so fern [...] wie bestimmte Völker in Papua-Neuguinea. A declaração em questão pode ser encontrada a partir de 1:02:00.

<sup>12</sup> Ao lado de Joshua Groß, Juan S. Guse e Teresa Präauer, Leif Randt é o mais importante representante de língua alemã da nova estética.

<sup>13</sup> Há apenas 18 ocorrências de “sexo” na tradução brasileira; em muitos casos, os tradutores optaram por outras palavras, como “transar”.

ano de vida, Tanja transava a cada três ou quatro semanas, às vezes ocorriam pausas mais longas de até meio ano” e ela considera que pessoas que têm mais libido do que ela “tinham um problema muito mais profundo” (Randt, 2021, p. 61). O objetivo é integrar a sexualidade como um meio de prazer na vida cotidiana. Portanto, ela não deve simplesmente acontecer, mas precisa ser observada, controlada, mas não restringida. Em um segundo relacionamento que Jerome inicia com Marlene, sua conhecida de adolescência, ele registra

Nos cinco dias que passaram juntos, Jerome e Marlene dormiram seis vezes um com o outro, em dois dias nenhuma, mas, em compensação, três vezes no dia em que chegaram e duas no penúltimo. Jerome achava seu sexflow descomplicado e natural (Randt, 2021, p. 204).

Essa avaliação é crucial: se os atos fossem forçados, se fossem decepcionantes para um dos dois, isso poderia colocar em risco não apenas a viagem, mas todo o relacionamento, que se baseia principalmente no “bom sexo”.

O fato de Jerome julgar o fluxo sexual “descomplicado e natural” não significa, de forma alguma, que o amor físico nesse romance ocorra de forma “natural”, ou seja, espontaneamente e sem controle. O modo como o primeiro encontro de Tanja e Jerome se desenvolve é coreografado conscientemente por ambos e depois passa por uma avaliação:

Ambos achavam estranho iniciar um relacionamento com uma one night stand, porque era isso que parecia que eles estavam fazendo quando acabaram juntos em um quarto do hotel Fleming's perto da praça Eschenheimer Tor. [...] Os dois ficaram no AMP até o bar fechar; depois foram para o Terminus Klause, onde começaram a se beijar e, depois de dois copos grandes de sidra com água, decidiram não se proteger dessa primeira noite complicada; pelo contrário, decidiram levá-la a cabo com certa frieza. Chamaram um táxi e foram até o hotel de Tanja. O sexo no quarto extremamente abafado não fora especialmente bom, mas dava para perceber que ele poderia ficar bom; ele trouxera uma promessa consigo, Jerome achara; então, no fim das contas, talvez o sexo tivesse sido bom, sim (Randt, 2021, p. 18-19).

Embora haja algum excesso, o texto alemão fala de “Abstürzen” (queda, coloquial para bebedeira; Randt, 2020, p. 19), nesse primeiro encontro amoroso, que é deliberadamente intensificado pela ingestão direcionada de álcool. Ainda têm controle suficiente para decidir como querem organizar sua primeira noite juntos. Nada é deixado ao acaso ou mesmo aos instintos animais. O discurso amoroso (hesitamos em chamá-lo assim) faz uso de termos técnicos, como “one night stand” e o conhecimento experencial correspondente: a primeira noite é “complicada”, se for realizada imediatamente após se conhecerem, isso pode esfriar a paixão. O leitor não se inteira em nenhum detalhe sobre o ato: o encontro dos corpos é simplesmente omitido; um fato interessante quando se pensa que, durante décadas, a descrição “apropriada” da intimidade foi a pedra de toque para a habilidade de um autor. O resumo de Jerome tampouco explicita o que seria “bom” sexo, mas fica claro que é a falta de satisfação na primeira noite de amor que provoca a esperança de prazeres futuros.

Outra maneira de gerar ou aumentar sensações de bem-estar é o consumo de drogas: geralmente *ecstasy*, mas também cocaína, ketamina, maconha, psilocibina (“cogumelos mágicos”) e, “naturalmente”, álcool. Esse consumo geralmente é acompanhado de visitas a clubes

e festas onde as pessoas dançam ao som de música eletrônica. O uso de drogas é completamente livre de quaisquer tabus sociais ou restrições médicas; ele faz parte da rotina diária. É assim que Jerome reage à menção de Marlene sobre sua primeira “viagem com cogumelos”:

“Wow”, disse Jerome, que nunca provara cogumelo, muito menos LSD. “Psicodélicos tão em branco no meu portfólio de consumo”. Ele adotara a palavra *portfólio de consumo* de Tanja; no inicio, a expressão o enojara, mas então Tanja oferecera uma explicação positiva sobre ela, mesmo tendo dito que ela era usada principalmente por pessoas com menos de vinte anos no bairro Wedding (Randt, 2021, p. 123).

O termo foi originalmente usado para descrever um portfólio de ações e as pastas usadas por artistas para demonstrar suas habilidades. Aqui, ele sugere uma coleção representativa individual de diferentes intoxicantes que fazem parte da riqueza de experiências psicodélicas de uma pessoa e que podem ser aplicadas em outros momentos propícios para causar os mesmos efeitos. O fato de Jerome ter ficado inicialmente enojado com a expressão e de Tanja ter indicado seu uso no Wedding, um bairro notoriamente (sub)proletário de Berlim, prova que ambos querem diferenciar seu próprio consumo do de viciados comuns. Ao mesmo tempo em que consomem regularmente as diversas substâncias, eles tomam muito cuidado para fazê-lo conscientemente e não se tornarem viciados. O uso de drogas é tão “normal” quanto cultivado e é necessário para aumentar o grau de prazer em qualquer situação.

O oposto do prazer é o sofrimento e a dor. Consequentemente, trata-se igualmente de evitar ou, pelo menos, minimizar os sentimentos negativos. Tanja descrevemeticulosamente as estratégias que usa para moderar a ressaca que inevitavelmente ocorre após uma noite de dança sob a influência de *ecstasy* e vodca, de modo que isso a afete o mínimo possível. Ela também toma muito cuidado ao selecionar e comprar drogas que sejam de boa procedência e substâncias limpas.

Se compararmos isso com o protagonista de *Faserland* (1995), de Christian Kracht, que não apenas se entrega ao consumo de luxo, mas também cai de uma intoxicação para outra e parece estar constantemente em busca de prazer sexual, podemos reconhecer o abismo que separa os dois romances. Se em *Faserland*, considerado o romance fundador do neo-pop na Alemanha, tudo o que se oferece é engolido indiscriminadamente e ainda mais um pouco, os protagonistas de *Allegro Pastell* exercem controle total sobre seus “extases”. O que eles evitam, portanto, são as frustrações permanentes e extremas às quais o personagem de Kracht está exposto: em seu esforço para sempre se presentear com o melhor, ele experimenta qualquer coisa, menos diversão e prazer, o que poderia levar ao desejo de cometer suicídio como seu melhor amigo o faz pouco antes do final do livro. O romance pode ser lido facilmente como uma sátira ao hedonismo da *jeunesse dorée* nos anos 1990 que não sabe distinguir entre o que é comprovadamente bom e o que é simplesmente caro ou na moda.

Como Jerome e Tanja evitam esse hedonismo fracassado? Como evitam repetidas decepções e como mantém o *high* constante sem cair no *down* absoluto? E como Leif Randt consegue encenar esse “espaço sexual utópico” e o estilo de vida centrado no prazer de uma maneira razoavelmente verossímil?

Um pré-requisito básico é que os dois sejam mental e fisicamente saudáveis, tenham empregos satisfatórios e rendas confortáveis. Sua existência também não é prejudicada por nenhum acidente ou uma crise notável no decorrer da trama. O fato de que a vida não precisa

necessariamente decorrer sem acidentes, não é ocultado no romance: a irmã de Tanja, Sarah, é latentemente depressiva e desaparece de vez em quando em uma clínica. É impossível que as festas *rave* e o uso de drogas sejam tão agradáveis para Sarah quanto para a própria Tanja. Mas isso pode ser ignorado; Jerome garante a ela: “Não é culpa sua que Sarah seja triste” (Randt, 2020, p. 17). A segunda amiga de Jerome, Marlene, também experimentou as contingências da vida: “No Lago de Como, ela disse: ‘Desde que meu pai morreu de câncer, eu acredito que tudo é arbitrário. Temos que aceitar e aproveitar a realidade’” (Randt, 2021, p. 220) Em alemão não está tão claro o que se entende aqui por arbitrariedade. Mas parece que a tradução é certa e se trata da arbitrariedade do “destino”, que tira as pessoas da vida independentemente de seus planos.

O fato de Jerome poder “aprender algo dessa perspectiva” (Randt, 2021, p. 220) também favorece essa interpretação. Afinal de contas, essa é a estratégia que ele mesmo usa constantemente no romance para evitar o sofrimento. A segunda epígrafe do livro diz: “Alguns ensinamentos espirituais dizem que toda dor é, em última análise, uma ilusão, e isso é verdade.” (Randt, 2021, p. 7) Aparentemente, trata-se de uma citação de Eckart Tolle, um autor canadense de livros de autoajuda, a quem Leif Randt provavelmente deve outros dos seus termos, como a “personalidade interior”. Procurando uma fonte menos trivial, vem à mente o “amor fati” de Nietzsche, *A gaia ciência* (aforismo 276 do 4º livro).

Amor fati: esse será o meu amor de agora em diante! Não quero fazer guerra contra o feio. Não vou acusar, nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja desviar o olhar! E, no fim das contas e em grande escala: um dia quero ser apenas um “sim”! (Nietzsche, KSA 3, p. 521).<sup>14</sup>

Em Nietzsche, também, essa atitude não é um estoicismo renunciante, mas sim um prazer da vida que, no entanto, aceita o que é “necessário”. Sem o *páthos* de Nietzsche, algo parecido entra no romance: a ideia de que se pode evitar sentimentos negativos abraçando, por assim dizer, o acontecimento adverso. Isso já sugere o uso frequente de “eigentlich”, um advérbio que indica que “na verdade” algo negativo pode ser visto como algo bom. No entanto, antes mesmo que essa reinterpretação de uma experiência possa ser realizada, o sujeito deve se observar constantemente e examinar seus sentimentos em relação a cada decisão, por mais insignificante que seja.

“O que você quer ouvir?”

“O que você mais gosta no momento”, respondeu Marlene.

“Na verdade,<sup>15</sup> não tô com vontade disso agora... uhm... Que tal Joy Division?”

Marlene riu. “Sim, por que não?”

Ouvir música antiga raramente parecia errado, mas também raramente parecia a música perfeita para o momento. Sóbrio, Jerome costumava ficar menos propenso à nostalgia. No caso do Joy Division era ainda mais difícil, seu revival já havia terminado há alguns anos. Talvez já estivessem até dez anos, e talvez por

<sup>14</sup> *Amor fati*: das sei von nun an meine Liebe! Ich will keinen Krieg gegen das Hässliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Großen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!

<sup>15</sup> As palavras “na realidade”, correspondentes a “eigentlich” faltam na tradução publicada, onde essa partícula muitas vezes é omitida, uma praxe comum nas traduções do alemão.

isso mesmo já fosse concebível voltar a ouvir a banda. Mas tudo era concebível de qualquer forma, desde que você preservasse a habilidade de aproveitar as coisas (Randt, 2021, p. 125-126).

Tendo em vista a importância da música para o estado anímico e, portanto, para o bem-estar harmonioso dos dois protagonistas, a questão relativamente sem importância de qual disco colocar se torna um problema que exige séria consideração. Como Baßler e Drügh observaram, essas também são decisões estéticas que são co-determinadas por fatores externos e não apenas por sentimentos subjetivos momentâneos. “Concebível” significa inicialmente que a semântica atualmente associada a essa música é compatível com a escolha individual. No entanto, o fator decisivo é, em última análise (*eigentlich*), o fato de que a pessoa está subjetivamente aberta a categorizar a música que está tocando no momento como agradável, independentemente de suas próprias aversões e da tendência oficial. Isso é exatamente o que significa o “agradável” na frase final.

As drogas podem muito bem ser uma vantagem para gerenciar situações adversas: “Um deles [traficantes de rua em Lisboa] demonstrou uma veemência que teria incomodado Jerome se estivesse sóbrio, mas que assim, tipsy do vinho branco, o entreteve” (Randt, 2021, p. 170). Há inúmeras passagens no romance nas quais algo negativo se torna “apto para o consumo”. O protagonista precisa manter sua “habilidade de aproveitar das coisas” (Randt, 2021, p. 125) e observar-se atentamente para poder transformar sentimentos negativos em positivos quando uma situação adversa não pode ser evitada sem maiores complicações.

O conceito de hedonismo sob condições contemporâneas foi introduzido por Randt já no terceiro livro *Planet Magnon* (2015) e explicado anteriormente em um breve texto teórico (2014): *Post Pragmatic Joy* (Alegria pós-pragmática). Não está claro com que justificativa o “pós” aparece aqui, já que o princípio parece completamente pragmático. Mas todos os positivismos naturalmente parecem mais contemporâneos do que um “pragmático” trivial. Pode-se pensar também que “após” a hegemonia completa do pragmatismo a alegria seria possível exclusivamente dessa forma. Michael Navratil explica o conceito da seguinte forma:

A atitude que Randt apresenta aqui [em *Post Pragmatic Joy*] como desejável parece equivaler a uma aceitação abrangente do mundo em seu estado factual. Frases como “abraçar as coisas como elas são”, «manter as coisas em equilíbrio» ou «destilar o melhor estado possível» apontam para uma atitude tendencialmente afirmativa em relação ao próprio presente (Navratil, 2022, p. 482).<sup>16</sup>

A citação mostra que, tanto nesse ensaio teórico, quanto no próprio romance, a adaptação às necessidades reais é revestida com elementos do espiritualismo atual do qual Eckhart Tolle é um representante. Mas o “método” também aponta em outra direção.

A autorreflexão e o autocontrole permanentes parecem ser diametralmente opostos ao princípio do hedonismo<sup>17</sup> e lembram mais as práticas cristãs protestantes. Para Jerome

<sup>16</sup> Die Haltung, welche Randt hier [in *Post Pragmatic Joy*] als erstrebenswert präsentiert, scheint auf ein umfassendes Einverständnis mit der Welt in ihrer faktischen Gegebenheit hinauszulaufen. Formulierungen wie „die Dinge umarmen als das, was sie sind“, „die Dinge im Gleichgewicht halten“ oder „den bestmöglichen Zustand herausdestillieren“ verweisen sämtlich auf eine tendenziell affirmative Haltung zur eigenen Gegenwart.

<sup>17</sup> Até onde se pode reconstruir, para Epicuro, que considerava o hedonismo como o princípio básico do esforço humano, a maneira de alcançar a eudaimonia não era aumentar as sensações de prazer, mas, ao contrá-

Daimler, é claro, não se trata, de forma alguma, de ascetismo com o objetivo de maximizar o lucro, mas, ao contrário, de maximizar o prazer, mas isso aparentemente só pode ser alcançado planejando racionalmente o “uso dos prazeres” e observando sistematicamente os próprios desejos. Onde quer que se possa ceder a eles sem comprometer o equilíbrio entre o desejo subjetivo e as demandas do mundo, o prazer está garantido. Entretanto, assim que as contingências frustram os planos, outro mecanismo entra em ação: a adaptação do sentimento à necessidade. Isso é conseguido avaliando tudo em categorias estéticas desde o início: se algo é percebido como “belo” (ou também “bonito”, “charmoso”, “legal”, “massa”) pode ser reajustado conforme necessário. Se partíssemos de princípios morais, categorizando as coisas como “boas” ou “máis”, as coisas seriam diferentes. Até mesmo os sentimentos supostamente “naturais” podem ser modelados nesse regime estético. Verbos como “sentir” e “achar”, que expressam a visão subjetiva, são, portanto, altamente frequentes.

O que Jerome faz no romance pode certamente ser descrito como uma forma de auto-otimização. Embora ele não se adapte às rígidas restrições de uma vida profissional, a máxima da busca permanente da felicidade o coloca em um estado contínuo de aprimoramento de sua própria capacidade de prazer. Nesse contexto, a previsão de Max Weber, há 100 anos, sobre o triunfo definitivo do capitalismo parece bastante apropriada: “Então as seguintes palavras poderiam se tornar verdadeiras para as últimas pessoas do desenvolvimento cultural: ‘Especialistas sem espírito, hedonistas sem coração: esse nada se imagina ter atingido um nível de humanidade nunca antes alcançado’” (Weber *apud* Straub, 2021, p. 273).<sup>18</sup>

A insensibilidade e a falta de empatia narcisista (paradoxalmente, também consigo mesmos) poderiam, sem dúvida, ser atribuídas a Jerome e Tanja. Mas a crítica de Weber também não alcança o objetivo do romance. Afinal de contas, ele trata claramente da possibilidade concreta de ser capaz de levar algo como uma vida feliz com base no capitalismo tardio e, ao mesmo tempo, permanecer aberto a tudo que é novo. Mesmo que, como os dois protagonistas, se trabalhe em profissões rentáveis e criativas, isso não é possível sem racionalizar o estilo de vida, sobretudo o comportamento de lazer. Não há êxtase sem autocontrole. O *design* do eu e do relacionamento praticado por Jerome e Tanja é, por um lado, uma forma de racionalização do desejo e, por outro, um novo equilíbrio do princípio do prazer e da realidade que não se importa com a moralidade, seja ela conservadora ou de esquerda.

## Adolescência prolongada: o laboratório da mudança

Apesar de toda a sua abertura e disposição para se adaptar, os protagonistas de *Allegro Pastell* partem de uma certa matriz na qual o concebível e o impensável estão localizados. Tudo o que tem a ver com a família, os pais e a vida adulta está localizado no polo negativo. O limiar para esse modo de vida também é claramente conotado: Jerome descreve um casamento para o qual ele e Tanja foram convidados como um “Shit-Event” (original no alemão; Randt, 2020: 157) e comenta “Perdão, eu estou difusamente aborrecido” (Randt, 2021, p. 131). O fato

---

rio, eliminar o desejo.

<sup>18</sup> Dann allerdings könnte für die letzten Menschen der Kulturentwicklung das Wort Wahrheit werden: >Fachmenschen ohne Geist, Genussmenschen ohne Herz: dies Nichts bildet sich ein, eine nie vorher erreichte Stufe des Menschentums erreicht zu haben.

de eles honrarem esse convite é, de certa forma, o começo do fim, embora façam tudo o que podem para ressignificar o casamento dos amigos em uma festa *rave*.

Por que essa reação histérica dos dois personagens e de seus amigos a tudo que é adulto? Nas gerações anteriores, também, houve uma rebelião contra a autoridade dos pais acompanhada pela revolta ao sistema político e econômico. Não há praticamente nenhum sinal disso em *Allegro Pastell*. Pai e mãe (no alemão aparece sempre o jargão hollywoodiano que parece deixar a relação familiar menos explícita, mais ficcional para esses jovens: *mum* e *dad*)<sup>19</sup> não exercem nenhuma pressão sobre seus «filhos», que já atingiram ou passaram dos trinta anos. A geração dos pais vive em relacionamentos pós-familiares e não promove nenhum conceito moral tradicional com o qual as experiências de amor e drogas de Jerome e Tanja possam entrar em conflito. A mãe de Tanja está disponível até mesmo como psicóloga profissional para ajudar a filha a se libertar do pensamento convencional sobre relacionamentos, se necessário. Na festa de aniversário da nova parceira de seu pai, Jerome poderia – se tivesse ido – ter conhecido uma DJ que significa muito para ele. Esses pais não são nada autoritários, nem mesmo “burgueses”, ou pelo menos não mais “burgueses” do que seus filhos (Tanja faz questão de comemorar o Natal com a família e no estilo de sua infância).

No entanto, há uma necessidade considerável de demarcação contra os pais, que Schneider (2021) explica com o fato de que os estilos de vida alternativos já se tornaram o “padrão da classe média” no presente. Na verdade, está se tornando cada vez mais difícil para as culturas jovens se distinguirem da geração anterior, que, ela mesma, acabou de se rebelar e ainda não está pronta para cumprir a imagem de avós. Mas, apesar das semelhanças entre os estilos de vida dos *millennials* e de seus pais, a relutância de Jerome e Tanja não é apenas um posicionamento ideológico e artificial, mas algo fundamental.

Constituir uma família e assumir a responsabilidade por um filho encerra drasticamente a fase de liberdade individual que possibilita a vida hedonista em primeiro lugar. Em épocas anteriores, isso geralmente se limitava aos anos entre o término da escola até o diploma universitário seguido pela entrada na vida profissional. Essa “adolescência prolongada” de alguns anos era caracterizada pela experimentação de seus próprios talentos e interesses e pelas oportunidades que a sociedade atual ofereceu. Mudanças nos relacionamentos amorosos, festas excessivas no grupo de colegas e experimentação de drogas fizeram parte desse estilo de vida desde a década de 1960. Mesmo que essa fase tenha virado cada vez mais longa, os jovens, em algum momento, assumiram um papel social relativamente fixo e constituíram família, ou seja, entraram de fato na vida adulta. Ultimamente, no entanto, o fim dessa fase se deslocou bem para a meia-idade e o início da vida profissional não significa o fim da fase experimental para uma proporção significativa de pessoas, algo que também tem a ver com horários de trabalho mais flexíveis, trabalho livre e atividades criativas independentes, como no caso de Jerome, Tanja e seus amigos da mesma idade. No entanto, ainda hoje em dia, a “moratória psicossocial” (Erikson) inevitavelmente termina quando se decide criar filhos.

Na psicologia, a adolescência é o período de transição entre a puberdade e a idade adulta. Ela serve para orientar os adolescentes, que se diferenciam da geração de seus pais e agem principalmente dentro do seu *peer group*. Nas sociedades modernas, a família e as

<sup>19</sup> A tradutora do livro optou por traduzir essa nova forma de referir-se aos pais com “mum” e “pai” (Randt, 2021, p. 33).

instituições proporcionam a liberdade necessária para isso, pois há um consenso de que os processos sociais se aceleram e as novas gerações precisam de cada vez mais experimentação para desenvolver competências adequadas ao futuro. De acordo com Mario Erdheim (1990), a diferença essencial entre as sociedades frias (pré-modernas) e quentes (modernas) está na substituição dos rituais de iniciação por uma busca incalculável de um equilíbrio entre o caos e a ordem. A adolescência, em constante expansão, é o campo experimental no qual essa busca pode ocorrer. Em um ensaio posterior, Erdheim (1995) ainda via a constituição da própria família como um último fator estabilizador para o sujeito, que agora deve permanecer “adolescente” na esfera cultural por toda a vida para poder reagir à dinâmica da mudança.

Quando Marlene engravidou, Jerome tenta analisar os prós e os contras de uma existência em família com o uso de um PowerPoint. A cena beira a sátira, mostrando como ele forçosamente quer demonstrar que a vida anterior poderia ser mantida ainda com criança.

Em um slide, lia-se *Creating a Future Personality* e, embaixo, os tópicos *Humor, Esporte e Bondade*, seguidos por um slide no qual Jerome citava a si próprio: ‘*Nossa filha ou filho poderia, por exemplo, aprender uma religião que fizesse sentido*’. A uma foto do Lago de Como, na qual Jerome e Marlene, sob o efeito dos cogumelos, observavam abraçados o pôr do sol, Jerome acrescentou a imagem de uma criança de três anos de idade que os admirava. A lembrança do high pitoresco, para sua surpresa, não parecia estar em discordância com a ideia de ter que cuidar de uma criança em alguma outra tarde do tipo. Pelo contrário, Jerome tinha antes a sensação de que as duas coisas poderiam ser combinadas (Randt, 2021, p. 218).

Isso é “planejamento familiar” em um sentido totalmente novo. Independentemente de se compartilhar ou não do otimismo de Jerome, não há dúvida de que ele não quer dizer adeus ao seu modo de vida anterior. A “personalidade futura” que está crescendo não deve, se possível, prejudicar sua capacidade de se divertir, mas apenas fornecer “a melhor de todas as desculpas possíveis” para poder cancelar “convites e situações incômodas” e, após esse balanço estranhamente positivo, ele sugere, com uma formulação espontânea e irreverente, que eles devem decidir a favor da criança (Randt, 2021, p. 218). Mas todas as cenas subsequentes mostram como ele não consegue lidar com o novo papel, embora supostamente “até ache muito bom” ser “fotografado em um robusto SUV”. “Agora, Marlene e ele partiriam para Rheingau como futuros pai e mãe, para comer aspargos com vista para os vinhedos. Eles chegaram a esse ponto” (Randt, 2021, p. 219). E quando ele percebe no restaurante que o lugar “só tem gente branca heterosexual”, ele se recusa a ficar (Randt, 2021, p. 220). Esse mal estar em relação ao seu novo papel continua quando ele se vira para a parede à noite, na cama com Marlene. Mas após essa cena, o narrador abandona Jerome e dedica as últimas páginas à opinião de Tanja que se expressa em e-mail de despedida sobre a mudança do seu ex-namorado. Ela lamenta que o relacionamento à distância tenha chegado ao fim e dá uma interpretação – bastante irônica, mas aparentemente até benivolente – do novo papel de seu ex-amante:

Daria quase para pensar que essa é a ordem natural, quase reacionária das coisas, mas no seu caso não é. O que é mais importante do que um webdesigner que passa sua vida sem filhos? Parece-me quase subversivo que você esteja virando pai. E fofo também, em todo caso. Eu tenho certeza de que você vai ser bom nisso. Seu filho vai ser atrevido e encantador. Observar a si próprio conforme você for se

transformando vai ser a parte mais fascinante para você. Muito do que você nunca conseguiu entender de repente vai passar a fazer sentido... Pelo menos é isso que todas as mamães e todos os papais falam. Quase nunca me interessa. Mas no seu caso, sim (Randt, 2021, p. 223-224).

Aqui, também, aparece a estratégia de reinterpretar tudo o que foi rejeitado anteriormente sob uma luz positiva, se não puder ser evitado. No entanto, Tanja e Jerome podem sentir o quanto ainda desejam assumir o projeto da família e dizer adeus à sua liberdade individual.

Marlene, que é cinco anos mais velha que Tanja, ri muito do PowerPoint de Jerome e “no final, ela tinha lágrimas nos olhos quando Jerome disse: ‘Talvez a gente devesse só fazer isso’” (Randt, 2021, p. 219). Ainda que essa decisão em favor da criança pareça tão arbitrária quanto uma sugestão de ir a outro bar, a reação da mulher é muito ambivalente. Embora se possa associar as lágrimas com o riso anterior, faz mais sentido supor um alívio emocional pelo fato de ela não ter de abortar a criança ou criar ela sozinha. Há mais em jogo para ela do que para Jerome. A vida despreocupada da moratória adolescente acabaria para ela de qualquer maneira.

Apesar dessa cena “demasiadamente humana” no penúltimo capítulo, o romance não deve, de forma alguma, ser visto como uma crítica ao estilo de vida praticado por Jerome e Tanja (e outros *millennials*). O que Leif Randt observou aqui e registrou de maneira sóbria e diferenciada é tudo menos uma aberração, um abuso ou uma forma de decadência no capitalismo europeu tardio. Também é mais do que uma tentativa de levar uma “vida certa na vida errada”, alimentada por orientação espiritual. Jerome e Tanja podem ser consumidores hedonistas, mas também são produtores criativos nesse processo cultural em constante evolução, reagindo com um alto grau de consciência aos fenômenos que encontram e contribuindo com sua parte nas mudanças. Os futuros pais dificilmente terão a oportunidade de fazer isso. Tanja está um pouco desestabilizada pelo fim de seu relacionamento com Jerome, mas ela permanecerá fermento da evolução sociocultural igualmente em Vancouver, sua próxima parada.

A criança como um projeto criativo, sujeito ao poder de pais intoxicados, isso não é um bom presságio. Apesar da reviravolta aparentemente otimista (*just do it*), Jerome não achará fácil dizer adeus à adolescência. Tanja, por outro lado, esboça seu relacionamento amoroso ideal mais uma vez no último e-mail:

Se ambos tivéssemos permanecido sem nenhum compromisso, talvez tivesse sido interessante nos mudarmos ao mesmo tempo para cidades diferentes, para continentes diferentes, por exemplo Vancouver e Seoul. Nós poderíamos manter contato sempre e trocar nossas respectivas experiências, e a cada seis meses nós nos encontrariamos na Europa, para irmos juntos para discotecas liberais e dormirmos juntos em quartos de hotel. Nós teríamos vivido momentos incríveis. Proximidade resoluta a grandes distâncias – eu acho que isso teria combinado conosco. Duas pessoas que se estimam e desejam e quase nunca se encontram (Randt, 2021, p. 225).

Essa é a estranha utopia do amor e da vida que o romance apresenta e que acaba fracassando porque o programa biológico da outra mulher intervém.

## Observação e ambiguidade

Já foi observado que Tanja e Jerome estão constantemente se auto-observando e avaliando o conteúdo prazeroso de suas experiências. O narrador os espia, ou seja, muitas vezes não fica claro se é o narrador que está fazendo uma observação ou se ele está reproduzindo as observações de um dos protagonistas em discurso indireto livre. Ele realmente não tem um ponto de vista próprio a partir do qual poderia criticar os eventos ou pintá-los com ironia. Mesmo que cenas pontuais pareçam quase satíricas, isso não se deve a nenhum marcador reconhecível do narrador, mas simplesmente ao seu conteúdo excêntrico.

O olhar distanciado sobre si mesmo e sobre o outro é reforçado pelo fato de que a comunicação também ocorre em grande parte em canais digitais, mas escritos. Apesar da aparente informalidade, nada é espontâneo aqui. Cada declaração é analisada com sobriedade, cada *emoji* é colocado propositalmente e as pessoas ainda se observam enquanto escrevem. Eu não me expresso, eu me vejo comunicando algo. Essa autodistância obtida por meio da mídia social e a dimensão resultante do autodesign é uma realidade que o autor retrata de forma excelente no romance, incluindo a frieza resultante. Ele não apenas usa os tipos de texto correspondentes como dispositivos literários, mas também fornece ao leitor todo o arquivo de fórmulas da moda e expressões deturpadas usadas pelos protagonistas, que são naturalmente derivadas da linguagem da geração do milênio.

Se entendermos os protagonistas como observadores de primeira ordem, o narrador pertence ao segundo nível e oferece essa vida ficcionalizada do presente ao leitor como um observador de terceira ordem. E pelo fato de não haver comentários ou interferência por parte do narrador e de tudo parecer estranho em vez de ser copiado mimeticamente, trata-se de literatura “sustentável” no sentido de Baßler

[...] um projeto de escrita sustentável pode ser identificado no complexo Randt-Miami-Malibu com suas afinidades ao pop, que usa as possibilidades estruturais da narrativa para não “colocar a história do mundo em ordem retrospectivamente com os meios de um suposto realismo” (Steinaecker), nem para praticar a hipocrítica narcisista da vítima a partir de uma perspectiva narrativa privilegiada. A realidade, tanto interna quanto externa, é fundamentalmente apresentada aqui como moldada pela mídia, caracterizada por comunidades de estilo, também como aumentada, aprimorada, mas sempre como não identitária. (Baßler, 2021; n.p., tradução própria).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> In der Gegenwart wird Pop als Label für Literatur zwar eher vermieden, doch lässt sich unter anderem im popaffinen Randt-Miami-Malibu-Komplex ein nachhaltiges Schreibprojekt identifizieren, das die strukturellen Möglichkeiten des Erzählens weder dafür nutzt, nachträglich »die Weltgeschichte mit den Mitteln eines vermeintlichen Realismus in Ordnung« zu bringen (Steinaecker), noch dazu, aus einer privilegierten Erzählperspektive opfernarratistische Hyperkritik zu üben. Wirklichkeit, innere wie äußere, wird hier grundsätzlich als medial geformte, von Stilgemeinschaften geprägte, auch als augmentierte, enhancte, immer aber als nicht-identitäre präsentiert.

## Conclusão

Com Peter Bürger, presumi que as vanguardas históricas perderam suas prerrogativas para o presente e, com Heribert Tommek e Moritz Baßler, que as inovações estéticas mais interessantes na literatura contemporânea não ocorrem no canal relativamente estéril da vanguarda do campo literário, mas sim na borda esquerda do campo central, onde os “mágicos” usam seus meios estéticos de forma ponderada, caso a caso, para promover nosso conhecimento mediante as possibilidades da literatura. Os livros de Leif Randt estão posicionados exatamente nessa área, como a análise apresentada aqui deveria ter deixado claro. Os dispositivos narrativos de *Allegro Pastell* reagem com sensibilidade às formas de existência da geração do milênio, que tenta estender a adolescência por toda a vida e, para isso, experimenta relacionamentos amorosos estáveis e duradouros que não acabam no modelo clássico da família. O livro não apenas descreve como os jovens criativos no contexto da Alemanha contemporânea planejam e refletem cuidadosamente suas situações cotidianas e programam seus encontros íntimos para maximizar os sentimentos positivos. Ao abster-se de fazer seus próprios julgamentos e mergulhar completamente na consciência de seus protagonistas, ao mesmo tempo em que permite que a medialidade da comunicação deles seja absorvida pelo conceito estético, o narrador retrata o que pode ser descrito como uma vanguarda de artistas da vida. Trata-se de uma vanguarda porque essas pessoas têm a coragem de sair do padrão e explorar de forma criativa todos os meios disponíveis em determinadas circunstâncias para conquistar novos terrenos. É irrelevante se eles acabarão fracassando como Jerome e se seu experimento encontrará sucessores. O que é decisivo é a partida para o novo, a ruptura com as biografias normais da geração de seus pais, que foram consideradas inúteis. Não é preciso dizer que o livro em si não pode ser vanguardista no sentido de que outros o sigam como uma receita de sucesso. Isso contradiria a flexibilidade e o pragmatismo tanto dos *millennials* quanto do autor.

## Referências

- »WAHLVERWANDTSCHAFTEN – jenseits von Familie«. [S. l.]. BACH, Inka; TIMM, Uwe; GUTZMER, Renate; FALKENHAGEN, Lena, 2021. Publicado pelo canal Schriftstellerverband. 1 vídeo (1:28:18). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QKj9dA4O4SE&t=3797s>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- BASSLER, Moritz. Der Neue Midcult. POP-ZEITSCHRIFT, 2021, 18 ed., p. 132-149. Disponível em: <https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- BASSLER, Moritz. *Populärer Realismus: Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: C.H.Beck, 2022.
- BASSLER, Moritz; DRÜGH, Heinz. *Gegenwartsästhetik*. Konstanz: Konstanz University Press, 2021.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

ERDHEIM, Mario. *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*: Eine Einführung in den ethnopsychanalytischen Prozeß. 3. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

FÄHNERS, Walter. *Avantgarde und Moderne: 1890 - 1933*: Lehrbuch Germanistik. 2. ed. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010.

HERRMANN, Leonhard; HORSTKOTTE, Silke. *Gegenwartsliteratur*: Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.

KIEPENHEUER & WITSCH. Leif Randt Autor: Allegro Pastell. Roman. VERLAG KIEPENEUER & WITSCH. Disponível em: <https://www.kiwi-verlag.de/buch/leif-randt-allegro-pastell-9783462001785>. Acesso em: 25 mar. 2024.

NAVRATIL, Michael. *Kontrafaktik der Gegenwart*: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin, Boston: de Gruyter, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 1, München: dtv/de Gruyter, 1999.

RANDT, Leif. *Allegro Pastell*. Tradução de Raquel Meneguzzo. Porto Alegre: Editora Class, 2021.

RANDT, Leif. *Leucht-Spiel-Haus*: Roman. 2. ed. Berlin: Bloomsbury, 2010.

RANDT, Leif. Post Pragmatic Joy (Theorie). *Bella Triste*, n. 39, p. 7-12, 2014.

RANDT, Leif. *Planet Magnon*: Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015.

RANDT, Leif. *Allegro Pastell*: Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021.

SCHNEIDER, Jens Ole. Wir wollten nie wie unsere Eltern werden: Der Erzähler steht außerhalb und innerhalb der Figurenwelt: „Allegro Pastell“ von Leif Randt erneuert den bürgerlichen Roman. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 set. 2021.

STRAUB, Jürgen. Selbstoptimierung als Rationalisierung der Lebensführung: Gustav Großmanns Exzess als Paradigma: Buchhalterische Existenz für zweckrationale Zwangscharaktere. In: KING, V.; GERISCH, B.; ROSA, H. (Org.). *Lost in perfection*: Zur Optimierung von Gesellschaft und Psyche. Berlin: Suhrkamp, 2021. p. 270-331.

TOMMEK, Heribert. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015.

# Varia

# Drummond e os vapores de um sequestro: a histérica Adalgisa, a orquídea, a bela Ninféia

## *Drummond and the Vapors of a Kidnapping: The Hysterical Adalgisa, the Orchid, the Beautiful Water Lily*

Maura Voltarelli Roque  
Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR  
ma\_voltarelli@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-3349-2211>

**Resumo:** Este artigo, de viés ensaístico, parte do poema “Desdobramento de Adalgisa”, de Carlos Drummond de Andrade, para colocar em movimento a hipótese de Mário de Andrade de que existiria um sequestro, isto é, um recalque do desejo nos primeiros livros do poeta. Diante da desmontagem de imagens que atravessa “Desdobramento de Adalgisa”, parece emergir um traço de histeria que prevê uma desordem do gesto poético. Em um segundo momento, mostramos como reverberações da histeria de Adalgisa se deixam notar na imaginação erótica, floral e metamórfica de *O amor natural* e também no aspecto indomável da orquídea-ninfa antieuclidiana que subverte os limites da geometria. Tal subversão pela imagem-desejo que é a orquídea permite concluir que o sequestro se transforma em outra coisa, assumindo novos contornos à medida que o desejo passa a existir como travessia no abismo, modo de insistência na vida e no mundo apesar da morte.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade; Ninfá; histeria; desejo.

**Abstract:** This article, with an essayistic bias, starts from the poem “Desdobramento de Adalgisa”, by Carlos Drummond de Andrade, to put into motion Mário de Andrade’s hypothesis that there would be a kidnapping, that is, a repression of desire in the poet’s first books. Faced with the dismantling of images that go through “Desdobramento de Adalgisa”, a trace of hysteria seems to emerge that foresees a disorder of the poetic gesture. In a second moment, we show how reverberations of Adalgisa’s hysteria can be seen in the erotic, floral and metamorphic imagination of *O Amor natural* and



also in the indomitable aspect of the anti-euclidean orchid-nymph that subverts the limits of geometry. Such subversion by the desire-image that is the orchid allows us to conclude that the kidnapping transforms into something else, taking on new contours as desire begins to exist as a crossing of the abyss, a way of insisting on life and the world despite death.

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade; Nymph; hysteria; desire.

É uma penetração espectral que vai à minha unidade, pulverizando a minha fixação no presente, balançando-me no espaço sem fronteiras, desagregando o meu ser [...]

Adalgisa Nery, *A imaginária*

## Adalgisa ou o desdobramento de uma Ninfá

Ao final de *Brejo das almas* (1934), encontramos o poema “Desdobramento de Adalgisa”, uma peça plástico-poética<sup>1</sup> que, como tantas notas desconcertantes na múltipla e variada sinfonia em que consiste a obra de Carlos Drummond de Andrade, nos chega como um ruído, algo que soa fora do lugar, do tom, um acorde surrealista de estranhas e trágicas reminiscências românticas e simbolistas que inquieta por dentro a modernidade dessa poesia. Tal poema poderia ser visto como uma figuração do princípio metamórfico que atravessa a poesia drummondiana. Todo ele é uma vertiginosa e fantástica metamorfose na qual a imagem é desdobrada obsessivamente.

<sup>1</sup> Ao falar em “peça plástico-poética” buscamos sugerir que esse poema de Drummond se constrói e se concebe como imagem, pois o seu princípio organizador é aquele da metamorfose, ou seja, a instabilidade e a convulsão das formas que, incessantemente, se montam e se desmontam, se desfiguram, se desintegram e se pretendem outras. A metamorfose é, antes de tudo, um processo imagético à medida que prevê aparências nunca definitivas ou terminadas, constituindo-se como um jogo de disfarces, truques, no qual a vida sensível – vida das formas – não cessa de se abrir e se expor aos seus impensados limites. A própria palavra “desdobramento” logo no título do poema nos lança nesse território instável das aparências, das formas que se desdobram ao máximo, ou seja, que se deixam penetrar, rasgar e alterar a ponto do corpo feminino que protagonizará os versos restar como um corpo irreconhecível ou mesmo impossível que subverte os princípios anatômicos criando duplos e se multiplicando ao infinito até que seus órgãos ou pedaços dispersos pelo mundo passem a existir de maneira independente e intercambiável. O corpo dissecado e fragmentado de Adalgisa, como veremos ao longo da leitura proposta neste artigo, é um corpo que, por todas as *transgressões* que encena, só pode existir enquanto imagem; da mesma maneira o poema que o desdobra.

Não se sabe ao certo quem seria a enigmática e dupla Adalgisa que desliza nos versos. No entanto, talvez possamos imaginar quem seria ela, lançar hipóteses, tatear a zona de sombra sobre a qual se escreve esse poema recortado por inesperados traços surrealistas, aberto ao insólito dos fantasmas. Neste sentido, apenas hipoteticamente, poderíamos encontrar na Adalgisa drummondiana ecos de uma outra Adalgisa que ocupou um lugar de destaque no círculo de artistas e poetas modernos próximos a Drummond. Pensamos, aqui, na figura de Adalgisa Nery,<sup>2</sup> espécie de musa de pintores e poetas, que inspirou os versos não apenas de Drummond, que a admirava, mas de outros nomes como Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Jorge de Lima, e que a conheciam em virtude das reuniões e visitas frequentes à casa do pintor Ismael Nery, primeiro marido da escritora.

Em meio à dualidade que fratura o poema de Drummond, Adalgisa, seja ela uma anônima ou a musa modernista, desliza nos versos, sempre ambígua e instável nos mil e um matizes de sua personalidade fragmentada.

Essa indefinição em relação à protagonista do poema que, neste artigo, aproximamos da figura de Adalgisa Nery – como parte da abertura do gesto crítico que lança hipóteses e constrói relações, ainda que estas não estejam dadas de antemão – não deixa de reverberar a impossibilidade de reduzir a Adalgisa desdobrada poeticamente a uma única identidade. Neste sentido, nossa hipótese crítica ao aproximar e confundir a Adalgisa do poema e a Adalgisa histórica, digamos assim, parece reforçar, de algum modo, o movimento engendrado no próprio poema drummondiano: o de lançar a identidade ao seu estilhaçamento. É como se a ausência de certeza em relação à identidade da figura feminina fosse a intenção do próprio poema na imaginação desse eu feminino que se pretende e se vê nebuloso, ausente, perdido e desamparado em sua desorganização, interminavelmente estranho a si mesmo; eis que no abismo da indefinição que se abre entre a Adalgisa que vive no espaço do poema e a Adalgisa Nery que viveu, também, fora dele, talvez se realize o seu desejo – desejo do poema – íntimo e inconfessado. É esse estilhaçamento da identidade que encontramos figurado, a propósito, em uma sugestiva passagem do romance de Adalgisa Nery, *Neblina* (2016): “[...] fui possuída da certeza de que eu não era eu. Sentia-me *fragmentada* em milhares de células. *Desesperada*, tentei juntá-las. Elas esvoaçavam como paina ao vento. *Desamparada*, verifiquei que eu era nebulosa” (Nery, 2016, p. 27, grifos nossos).

Os homens preferem duas.  
Nenhum amor isolado  
habita o rei Salomão  
E seu amplo coração.  
Meu rei, a vossa Adalgisa  
virou duas diferentes  
para mais a adorardes.  
(Andrade 1973, p. 97)

Na primeira estrofe de “Desdobramento de Adalgisa”, o poema figura a multiplicação da imagem feminina. De uma que era inicialmente, Adalgisa virou duas em uma

---

<sup>2</sup> A poeta, escritora e jornalista carioca Adalgisa Nery (1905-1980) teve a sua obra poética reeditada em 2023 com a publicação de *Do fim ao princípio – Poesia completa*, em que a editora José Olympio reúne seus sete livros de poesia. Seus dois romances, *A imaginária* e *Neblina*, foram relançados em 2015 e 2016.

alegoria do caráter ambíguo de toda imagem, que é sempre a presença de uma ausência, a proximidade distante, a eternidade efêmera, o jogo entre falso e verdadeiro. Em outras palavras, a imagem é dupla e dotada de um poder de se multiplicar, se alastrar, como se mostra, no poema, a própria Adalgisa.

A menção ao rei Salomão e seu “amplo coração”, onde couberam 700 esposas oficiais e 300 concubinas, desloca o poema para outro tempo, abrindo um choque de temporalidades no mesmo movimento em que o reveste de certa aura encantatória das histórias da tradição bíblica ou mesmo oriental. Entre toques de ironia, é Adalgisa quem fala no poema, interpela o rei e lhe conta a história das suas mil e uma metamorfoses.

As metamorfoses de Adalgisa fascinam e enredam o leitor/ouvinte/espectador. O aspecto surrealista do poema também se destaca à medida que ele se constrói como montagem, dando a ver aquilo que o crítico José Guilherme Merquior (1976) chamou “uma guirlanda de imagens”.

Sou loura, trêmula, blândula  
e morena esfogueteadas.  
Ando na rua a meu lado,  
colho bocas, olhos, dedos  
pela esquerda e pela direta.  
Alguns mal sabem escolher,  
outros misturam depressa  
perna de uma, braço de outra,  
e o indiviso sexo aspiram,  
como se as duas fossem uma,  
quando é uma que são duas.  
(Andrade, 1973, p. 97)

A segunda estrofe figura um corpo despedaçado, assiste-se a algo como uma “perda da montagem humana” (Lispector, 2009, p. 11) em que o gesto de ver e se dar a ver é uma desorganização diante de um corpo que, ao se desfigurar, rompe seus limites biológicos em um transbordamento próprio dos êxtases dionisíacos “quando a plenitude do horror e da alegria coincidem” (Bataille, 1987, p. 249). Mas o que seria esse corpo convulso que, ao atingir o ponto culminante de que nos fala Bataille, não respeita sequer a anatomia?

Ao estudar as histéricas na Salpêtrière, em Paris, junto ao neurologista Jean-Martin Charcot, Freud percebeu naqueles corpos em pleno ataque que as causas da histeria não seriam biológicas, mas psíquicas. Ele concluiu que “as histéricas sofriam de lembranças” (Freud, 2016, p. 25) e, por isso, os movimentos hipernervosos, exagerados, feitos pelos seus corpos não poderiam ser explicados fisiologicamente, culminando nas suas “atitudes passionais” e no seu “delírio final”.

O corpo histérico seria, neste sentido, um corpo livre por não se submeter sequer às leis anatômicas.<sup>3</sup> Isso significava que, se o corpo convulsivo histérico não se comportava como

<sup>3</sup> Interessante pensar que a Adalgisa drummondiana, essa mulher desintegrada e desfeita em mil pedaços, recorda a mulher amada de André Breton que surge nos versos de “L’union libre”, lembrados por Eliane Robert Moraes no seu estudo *O corpo impossível*: “Nos versos de “L’union libre”, Breton celebrava a mulher amada fragmentando cada um de seus órgãos e conferindo autonomia aos pedaços para que cada qual pudesse, segundo as palavras de Bellmer, “viver triunfalmente sua própria vida” (Moraes, 2017, p. 67). Essas sugestivas ressonâncias

o corpo físico, estava-se, então, ali, diante de um corpo indomável,<sup>4</sup> que não se submetia aos princípios neuroanatômicos; um corpo que era, antes de tudo, um “corpo representado”, um “corpo plástico” (Stigger, 2016, p. 16).

“quando é uma que são duas”, lemos no poema de Drummond. Como Adalgisa, as histéricas são sempre duplas, o que fez com que o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman se referisse a elas, na sua tensão fundamental, como uma “fogueira de paradoxos”.

É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. etc (Didi-Huberman, 2015, p. 110).

Não por acaso, Adalgisa é loura e também “morena esfogueteada”. Nesse incêndio das formas, a histérica Adalgisa se vê multiplicada quase ao infinito na demencial montagem de seus oponentes.

O desdobramento infernal – porque sem fim – de Adalgisa no poema é quase uma operação de esquartejamento, uma macabra tarefa que rasga o corpo em sua suposta harmonia e unidade. Tal desmantelamento ou retalhamento dos corpos evoca uma recordação trazida à tona por Adalgisa Nery no seu romance autobiográfico *A imaginária* (1959), descrito por Drummond como um “livro-choque”, de “beleza dolorida e profunda”.<sup>5</sup> Nessa lembrança, Adalgisa nos conta como ela, ainda criança, ajudava sua tia na peculiar tarefa de descoser vestidos usados. O gesto ou a “mania” de descosturar, despedaçar os velhos vestidos, guarda, sem dúvida, o seu traço de histeria.

Morava conosco uma irmã de minha mãe, que tinha a mania de descoser vestidos usados. [...] Sentada ao seu lado eu era obrigada a permanecer o tempo que ela precisasse para executar aquela mórbida tarefa. Uma vez, entrando no seu quarto, vi uma grande mala abarrotada de vestidos desfeitos, guardados entre naftalina. Eram vestes esquartejadas e escondidas. Uma verdadeira coleção de tecidos em pedaços. [...] (Nery, 2015, p. 41-42).

Essa outra operação de desmontagem descrita por Adalgisa Nery, uma desmontagem do humano por meio de algo não humano – um pedaço de tecido – nos transporta para o

---

cias não deixam de reforçar o traço surrealista deste poema de Drummond, apontado por críticos como José Guilherme Merquior.

<sup>4</sup> Diante do aspecto indomável da histérica Adalgisa do poema drummondiano é interessante pensar em uma crônica de Drummond escrita alguns dias depois do falecimento de Adalgisa Nery e publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de junho de 1980, cujo título é: “Adalgisa, a indômita”.

<sup>5</sup> As descrições feitas por Drummond foram retiradas de bilhetes para Adalgisa Nery, presentes no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, como consta na edição de 2015 do romance *A imaginária*, feita pela editora José Olympio, que selecionou os trechos e os destacou, ao lado de outra apreciação do romance feita por Jorge Amado, na quarta capa do livro. A citação completa de Drummond, presente na edição referida, é a seguinte: “*A imaginária* é desses livros de que a gente não consegue se desprender. Relê-lo é redescobri-lo em toda a autenticidade que o caracteriza e o faz viver, viver angustiada e violentamente. Ô livro-choque, beleza dolorida e profunda!”

lugar dos conflitos, das “simultaneidades contraditórias” (Freud *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 226), para o mundo oscilante<sup>6</sup> das antíteses e aberturas de sentido (corpóreos).

[...]  
dois, três, quatro, sete corpos  
de Adalgisa, a lisa, fria,  
e quente e áspera Adalgisa,  
numerosa qual Amor.  
(Andrade, 1973, p. 97)

A deformação do corpo feminino na direção de uma multiplicidade engendrada no poema convoca o feminino indomável que a histeria, tal como vista pelos surrealistas, enquanto um “meio supremo de expressão” (Aragon; Breton, 1928), coloca em funcionamento. O corpo histérico é, antes de tudo, um corpo que não se deixa apreender e que existe nos ritmos intermitentes dos seus espasmos. No seu transbordar, parece sobreviver “a carreira tresloucada” (Eurípides, 2002, p. 210) das ménades pagãs. Não por acaso, em muitos estudos e desenhos sobre a histeria feitos na clínica de Charcot – ainda uma vez reforçando a dialética entre o sintoma e a imagem que a histeria, de modo muito particular, colocou em funcionamento – as histéricas aparecem como ménades ou ninfas em transe, o ataque histérico se confundindo com a embriaguez do cortejo pagão a Dionisio.

Adalgisa, a histérica, a ninfa. Todas essas três imagens, nos seus três diferentes tempos, são atravessadas por um só delírio, pela beleza convulsiva de que falava André Breton na qual atua uma desordem (a desordem dos pedaços de tecido escondidos como se fossem um tesouro pela tia de Adalgisa) ou, como chama Bataille, um “fluxo do excesso” (Bataille, 1987, p. 106).

Se fugirdes para a floresta,  
serei cipó, lagarto, cobra,  
eco de grota na tarde,  
ou serei a humilde folha,  
sombra tímida, silêncio  
[...]  
(Andrade, 1973, p. 97)

A quarta estrofe, cujos versos iniciais reproduzimos acima, monta sucessivas metamorfoses de Adalgisa. Ela, como raiz que cresce em todas as direções, encurrala o rei que, emaranhado nos muitos labirintos de seu domínio, não pode mais se libertar do desejo violento que o invade, enredado nessa “fascinação visual, fascinação feminina”<sup>8</sup> (Didi-Huberman, 1998, p. 90, tradução própria).

A quinta estrofe figura o caráter fantasmático de Adalgisa, o seu existir como imagem que nunca morre e que continua a nos assombrar, a falar de dentro da morte.

<sup>6</sup> “Mundos oscilantes” é o título da edição da poesia reunida de Adalgisa Nery publicada em 1962.

<sup>7</sup> No original em francês: “moyen suprême d’expression”. A célebre definição da histeria aparece no artigo “Le cinquantenaire de l’hystérie (1878-1928)”, publicado na revista *La Révolution Surréaliste* em 15 de março 1928.

<sup>8</sup> “fascination visuelle, fascination féminine”

[...]

Adalgisa eterna, os olhos  
luzindo sobre o cadáver.  
(Andrade, 1973, p. 97)

Esses dois versos – tão belos quanto inquietantes – abrem no poema o lugar de um romantismo improvável, de traços simbolistas, já inquietado pela modernidade, mas, ainda assim, um estranho romantismo que, sutilmente, evoca a tragicidade e violência que marcou a vida de Adalgisa Nery em seus sucessivos abandonos. “Se eu pudesse alcançar o cume da mais alta montanha do universo e varrer com o olhar toda a extensão do globo terrestre, veria que a única coisa que existe é a solidão” (Nery, 2015, p. 23).

Adalgisa Nery poderia, em muitos aspectos, ser comparada às heroínas românticas. Desde a infância, marcada pela dolorosa morte da mãe, até o casamento com Ismael Nery entremeado por episódios de violência, a morte dos filhos, os conflitos com a própria atividade artística e literária, até o autoexílio no fim da vida, a sua história e mesmo a sua personalidade, profundamente ambígua e contraditória, recorda o destino trágico de tais heroínas, muitas também condenadas ao exílio por vontade própria ou por imposição. Adalgisa terminou a vida pobre e desamparada, escolhendo a solidão depois de abandonar a carreira literária e renegar a própria obra. Solitária, escreveu, no entanto, alguns textos literários, entre eles, o romance de sugestivo título *Neblina* (2016).

Quando ensaiamos essa aproximação entre Adalgisa e as heroínas românticas, vale ressaltar que longe de serem idealizadas, essas misteriosas mulheres das quais a história, a arte e a literatura estão repletas e que extrapolam o Romantismo, indo desde Safo ou mesmo Cleópatra, passando pela bela Heloïse, de Abelardo, pela Ofélia, de Shakespeare, por Anna Kariênia ou Madame Bovary, e chegando até a estelar Marilyn Monroe; trata-se, sempre, de um embate do aspecto etéreo ligado a essas figuras femininas com a dor, o sofrimento, na cristalização de uma beleza que arde, aberta, beleza em carne-viva como as notas agudas de uma lembrança que ainda ressoam insistentes.

Safo, Heloïse, Joana d'Arc, Maria Stuart, Ofélia, Julieta ou Atala [...] Nas belas-artes como na literatura ou nas artes da cena, a heroína romântica vive de paixões fortes, experimenta o desespero e a melancolia, ama e morre de amor [...] Na contramão da figura antiga potente e ativa, a heroína romântica é figurada frágil, a tez diáfana, vestida de drapeados vaporosos como resignada face a um destino trágico (Hidalgo, 2022, p. 05, tradução própria).<sup>9</sup>

Mas a heroína romântica parece guardar algo da potência do feminino antigo, ainda que essa potência se disfarce ou exista como fragilidade em tais estrelas crepusculares. O próprio tombar trágico e diáfano que se reconhece nas figurações plásticas ou literárias dessas

<sup>9</sup> “Sapho, Heloïse, Jeanne d'Arc, Marie Stuart, Ophélie, Juliette ou Atala [...] Dans les beaux-arts comme dans la littérature ou les arts de la scène, l'heroïne romantique vit des passions fortes, éprouve le désespoir et la mélancolie, aime et meurt d'aimer. [...] À rebours de la figure antique puissante et agissante, l'héroïne romantique est figurée fragile, le teint diaphane, vêtue de drapés vaporoseux, comme résignée face à un destin tragique”. De 6 de abril a 4 de setembro de 2022, o Musée de la Vie Romantique, em Montmartre, apresentou a exposição “Héroïnes romantiques”, com particular interesse nas heroínas românticas e em sua representação nas artes do século XIX.

figuras deixa entrever um deslizamento e uma aproximação ao solo que recorda um movimento particular, característico da sobrevivência da imagem da Ninfá na modernidade, e que foi seguido de perto por Georges Didi-Huberman em *Ninfá moderna* (2002). Neste livro, nos deparamos com um registro cinematográfico que se encaminha para “a irremediável *queda* da Ninfá, seu movimento na direção do chão, seu acidente em câmera lenta” (Didi-Huberman, 2002, p. 11, tradução própria).<sup>10</sup>

As “ninfas românticas” guardam da Antiguidade não apenas o “drapeado múltiplo e ondeante” (Didi-Huberman, 2018, p. 83, tradução própria),<sup>11</sup> mas, sobretudo, o destino trágico,<sup>12</sup> o insondável de uma beleza muito mais impura e decaída do que quiseram algumas das idealizadas figurações românticas.

Enquanto insuspeitadas ninfas, tais heroínas trazem latente na dramaturgia visual da sua queda – acompanhada de um desnudar dialético que expõe no mesmo movimento em que encobre e serve de índice da violência patética que as atravessa – a possibilidade do voo, o que faz com que a força de assombração, isto é, de sobrevivência, dessas inquietantes personagens resida, paradoxalmente, na sua famosa fragilidade diáfana, na sedução da sua melancolia. Animadas pelo espírito ou mesmo por uma *Stimmung*, uma atmosfera romântica a transcender estilos e tempos, elas não cessam de regressar até nós como doces fantasmas.

Sobre o aspecto diáfano e “impossível” de tais figuras femininas é interessante pensar em um poema de Jorge de Lima feito para Adalgisa Nery, “O nome da musa”, publicado em 1997, no qual ele fala do seu “impossível nome” de mulher nascida, restando sugerida a natureza nínfica<sup>13</sup> de Adalgisa enquanto imagem fatalmente perdida que escapa aos nomes e identidades, mulher exilada de si mesma a habitar o mundo sensível onde as coisas existem em *perpetuum mobile*.

A propósito dessa “mulher impossível”, cuja existência se (des)costura com o fio vaporoso das imagens, o romance autobiográfico e um dos mais conhecidos de Adalgisa Nery, *A imaginária*, guarda inquietantes sentidos à medida que a própria Adalgisa se concebe como imagem. “E uma espécie de nebulosa dissolve-me” (Nery, 2015, p. 111).

A pulverização do corpo de Adalgisa desliza para uma pulverização do tempo e o poema de Drummond se abre, a partir do lugar instável de um romantismo trágico-fantasmal, tão etéreo quanto impuro, como uma beleza que atrai o olhar e, ao mesmo tempo, causa repulsa, como algo que não se consegue ver, mas aí se vê, e a leveza se faz tão insuportável quanto a própria carne em decomposição. O poema também parece se descosturar como um vestido usado, se faz pilha de destroços ou retalhos quando esse *estrano romantismo-surrealismo* reaparece na modernidade, acendendo faíscas vindas desse atrito de estilos e temporalidades, onde é o próprio tempo que se desfigura.

<sup>10</sup> “l’irrémédiable *chute de Ninfá*, son mouvement vers le sol, son écrasement au ralenti.”

<sup>11</sup> “draperie multiple et ondoyante”

<sup>12</sup> A respeito do destino trágico ligado às ninfas, ver as reflexões de Didi-Huberman em *Ninfá dolorosa – Essai sur la mémoire d’un geste* (2019).

<sup>13</sup> O adjetivo “nínfico” pode ser visto como um neologismo usado por Vladimir Nabokov no seu célebre romance *Lolita* (1981), talvez uma das mais fulgurantes celebrações da ninfá na modernidade literária. Lemos no romance: “Eu já devia ter compreendido que Lolita já havia demonstrado ser algo inteiramente diferente da inocente Annabel e que o mal “nínfico”, que resumava de todos os poros da tresloucada criança que eu preparava para o meu secreto deleite, tornaria o segredo impossível e letal o deleite” (Nabokov, 1981, p. 169).

“Desdobramento de Adalgisa” se perde nos vapores fantasmáticos e nas opacidades da imagem. O espelhar no espelho – como um improvável *mise en abîme* – não é outra coisa senão uma imagem da própria imagem, a abertura ao voo em abismo dos fantasmas. Interessante notar como Adalgisa afirma uma existência para além do seu duplo (sua irmã no poema) e para além de uma simples imagem vaporosa, como se ela se encarnasse a partir da relação amorosa que é também o seu desejo de amar: desejo da imagem.

Sou Adalgisa de fato,  
pensais que sou minha irmã  
ou que me espelho no espelho.  
Amai-me e não repareis!  
Uma Adalgisa traída  
presto se vinga da outra.  
Eu mesma não me limito:  
[...]  
(Andrade, 1973, p. 97)

Essa estranha irmã a despontar nos versos parece fazer referência à “cabeça gêmea” que encontramos no romance *Neblina*, e que vem a ser justamente o duplo da narradora fantasma a falar de dentro da morte. É por meio dessa imagem desdobrada que se mantém vivo o pensamento da narradora. “[...] indaguei à minha cabeça gêmea quem era, o que ali fazia agarrada à minha omoplata. Com a minha voz, respondeu-me que era eu, a minha dupla. Constatei, então, que o meu pensamento estava vivo [...]” (Nery, 2016, p. 25-26).

Na vertigem dos versos, Adalgisa se mostra como imagem em fúria, ilimitada e vingativa tal qual uma anacrônica Medeia. Vulcão mortífero, Vênus indiferente e dominadora, ela se revela como uma variante de Salomé, a *femme fatale* que roubou a cena nos anos *fin de siècle*. Não há como escapar da força de tal imagem que se esconde nos mais improváveis lugares e assume as mais impensadas formas.

Adalgisa se traveste em outras imagens a existir como clarões, furtivas passagens da ninfa (a célebre figura feminina em movimento que se deixa ver na passante de Proust ou de Baudelaire, motivo de intensidade vindo da Antiguidade e feito personagem teórico pelo historiador da arte alemão Aby Warburg) pelas margens do caminho poético drummondiano. Entre elas, sem esquecer que um dos sentidos do termo grego *nymphé* é justamente o de noiva ou moça em idade de se casar, encontramos os versos do poema “A festa do Mangue – III”, do livro *A paixão medida* (1980)

Então essa noiva nua  
É de verdade ou mentira?  
- É de mentira e verdade,  
(Andrade, 1996, p. 110)

A tal ponto essa imagem-peste se alastra, esgarçando todos os limites, que passa a se confundir com o mundo. A “analgésica Adalgisa” surge como alívio da dor e fonte de prazer em um processo no qual a irônica paronomásia empresta um ritmo para o fluxo metamórfico que escorre pelo poema, sem deixar de convocar o humor como recurso retórico de uma hipnótica história de fantasma. Como se passa com as ninfas, a Adalgisa-enigma, talvez a grande Ninfá histérica da obra de Carlos Drummond de Andrade, nunca acaba, é feita da potência

própria a todas as coisas que moram no movimento. “De repente aquela inconstância ou, mais precisamente, aquela liberdade que só nela encontrei: ‘Onde?’ [...] ‘Quem é você?’ E ela, sem hesitar: ‘Eu sou a alma errante’” (Breton, 2022, p. 56).

[...]  
Sou a quádrupla Adalgisa,  
sou a múltipla,  
sou a única  
e analgésica Adalgisa.  
Sorvei-me, gastai-me e ide.  
Para onde quer que vades,  
o mundo é só Adalgisa.  
(Andrade, 1973, p. 97)

Talvez pudéssemos reescrever o verso drummondiano, sussurrando: o mundo é só desejo. Ao poeta, restaria a pergunta: como escapar do desejo?

Ao desdobrar o enigma de Adalgisa, o sujeito poético termina, ele próprio, por se desdobrar em vários em uma espécie de histeria poética na qual o próprio fenômeno poético talvez possa ser visto como uma manifestação histérica, ou, em um gesto que remonta a Aristóteles, restituindo ao *páthos* sua potência de invenção e ultrapassamento dos limites, um “meio supremo de expressão” sempre às margens de seu escape iminente. O que o poema encena é, então, uma desordem do gesto poético, a sua crise, o seu abandono difícil e comovente – uma coreografia demencial de ninfa.

Ou como a histérica *lança ao solo*, precipita e derrama seu próprio corpo, a fim de abri-lo, isto é, de entregar, paroxisticamente, um desejo ressentido sem nome, que entretanto fornece a verdade de toda sua existência. E a desordem desse corpo fala assim por ele, esse corpo fala somente pela visibilidade da sua crise, da sua antítese em ato (Didi-Huberman, 2007, p. 330, tradução própria).<sup>14</sup>

O corpo histérico se debate no abismo dos seus gestos tão aéreos quanto encarnados que esculpem uma graça enigmática – nervosa – na qual uma dor está em ação. Diante dos espasmos desse corpo sempre intempestivo, dessas figuras “frequentemente envoltas desses drapeados tumultuados que Warburg nomeava tão bem como ‘acessórios em movimento’” (Didi-Huberman, 2007, p. 29),<sup>15</sup> somos invadidos pelo “sopro do sintoma”, e é esse ponto de vista sintomático que particularmente nos interessa, não para nos fecharmos nele ou reduzir tudo ao sintoma, mas justamente porque ele permite abrir a imagem e com ela o próprio tempo do poema em uma deflagração corporal do saber, “evento no qual age o inconsciente colocando em jogo os pressupostos classificatórios ou dogmáticos [...]” (Didi-Huberman, 2007, p. 28, tradução própria).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> “Ou comme l’hystérique *jette au sol*, précipite et renverse son propre corps, afin de l’ouvrir, c’est-à-dire de délivrer, paroxystiquement, un désir ressenti sans nom, qui pourtant donne la vérité de toute son existence. Et le désordre de ce corps parle ainsi pour lui, ce corps ne «parle» alors qu’à travers la visibilité de sa crise, de son antithèse en acte.”

<sup>15</sup> “souvent entourées de ces draperies échevelées que Warburg nommait si bien les ‘accessoires en mouvement’”

<sup>16</sup> “événement où l’inconscient agit en se jouant des présupposés classificatoires ou dogmatiques [...]”

## Os vapores

Como mostrou Didi-Huberman em *Invenção da histeria* (2015), a histeria foi uma arte forçada a ser inventada como espetáculo e como imagem. Essa faceta cênica e performática, a rigor, fantasmal, que a histeria adquire no século XIX já estava contida, de certa maneira, em um etéreo vocabulário de que a ciência do século anterior se valia para dizer desse “mal da mulher”. As afecções vaporosas, como era chamada no século XVIII o que conhecemos como histeria, sempre foram vistas, diz Jocelyne Livi em *Vapeurs de femmes*, como uma questão da mulher, ligada à sua “exótica sensibilidade” (Livi, 1984, p. 12).<sup>17</sup> Variação do que se convencionou chamar, a propósito das heroínas românticas, uma *folie du coeur*, a autora evoca a intensidade que atravessa o *feminino extremo* da histeria. “Eu penso igualmente nesses amores sem medida [...] até essas desconhecidas que a histeria colocou fora de todo círculo social, ou que a prostituição desviou de toda razão, ou que a prisão condenou à morte...” (Livi, 1984, p. 10, tradução própria).<sup>18</sup>

Interessante pensar na histeria como exalações de fumaça, névoas que se dispersam no ar pela sua consistência inefável, como se essa desordem do corpo e da mente compartilhasse a natureza da sua causa ou fosse confundida com ela. Como percebeu Freud, as histéricas “sofriam de lembranças” e as lembranças não deixam de ser outras espécies de vapores, nuvens quase irreais que desejamos profundamente, mas que não podemos tocar.

[...]  
e seus cabelos ficaram  
longos na vossa lembrança.  
[...]  
(Andrade, 1973, p. 102)

O traçado do *enjambement* desenhado nesses versos do poema “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, de *Sentimento do Mundo* (1940), imersos em uma beleza a um só tempo cristalina e opaca, igualmente parece vaporizar a linguagem. Por meio dessa figura de estilo, tudo resta e tudo se perde, o movimento do poema e da imagem se decompõe – espalhado – à maneira de um rastro visual ou dos fios de cabelo a se perder pelo chão ou pelo tempo.

O artesanato do *enjambement* prolonga os cabelos, e os fios alongados são também os fios das recordações que atam o passado e o presente; e como são compridos os cabelos, os anos, as ausências. Se há pouco falávamos de uma abertura (histérica) do tempo do poema pela via do sintoma, talvez nenhuma outra figura de linguagem o faça de modo tão expressivo quanto o *enjambement*, é ele que faz soprar o vento dos fantasmas nos longos fios da memória poética.

Todos esses prolongamentos são variações de perda e excesso. “É frequentemente o ‘excesso’ que é a causa dos vapores!”, escrevia, a propósito, Jocelyne Livi (1984, p. 92), reforçando o transbordar do corpo histérico que coloca as divisões e fronteiras em questão. Podemos dizer,

<sup>17</sup> “exquise sensibilité”

<sup>18</sup> “Je pense également à ces amours sas mesure [...] jusqu'à ces inconnues que l'hystérie poussait lors de tout lien social ou que la prostitution détournait de toute raison, ou que la prison menait à la mort...”

para explorar o vocabulário do século XVIII, que na histeria todas as fronteiras se vaporizam e a identidade fixa cede lugar a uma “flutuação de identidade” (*flottement identitaire*).<sup>19</sup>

Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade [...] As partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça [...] o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l'oeil*) (Moraes, 2017, p. 73-74).

A natureza das vaporosas desafiava os médicos do século XVIII à medida que tais corpos selvagens impunham uma resistência e não se deixavam abrir com facilidade. “Rebeliões de vaporosas e de ninfomaníacas que, se recusando a serem aprisionadas sob o jugo da ciência, testemunharam a força de um desejo inassimilável [...] a mulher de corpo agitado restou em seu mistério, inquietante, um abismo, um inferno [...]” (Livi, 1984, p. 172, tradução própria).<sup>20</sup>

Infernal, a Adalgisa de Drummond também se furta, disfarça seus pedaços, suas várias partes uma dentro da outra, e elas não cessam de se remontar, se multiplicar como uma peste do corpo, do tempo e do poema.

Um poema-sintoma como “Desdobramento de Adalgisa”, que figura a desmontagem de um corpo histérico, indica e reforça o que chamamos um sequestro,<sup>21</sup> isto é, um recalque da Ninfá enquanto imagem por excelência do desejo erótico, e que se faz mais expressivo na “fase inicial” da obra drummondiana na qual ao engajamento social (que, às vezes, soa quase como um imperativo), o poeta opunha os movimentos íntimos e perturbadores do desejo. Todo recalque gera um sintoma, ou, dito de outro modo, a repressão se manifesta como sintoma na consciência. “Desdobramento de Adalgisa” talvez possa ser visto como o mais expressivo poema-sintoma do sequestro sexual, percebido por Mário de Andrade,<sup>22</sup> que escapa nas multiplicadas pernas e coxas, transformadas em fetiche do sujeito poético em *Alguma poesia* (1930).

A histeria deflagrada nesse poema, do qual temos poucas reverberações críticas, resta como uma das tantas faces do “poeta precário” diante da multiplicidade do mundo e do real. “O mundo é só Adalgisa”, dizem os versos escritos por esse poeta-fantasma incontornável; o mundo é só desejo, sussurram os avessos do verso e do sujeito poético que são também todas as formas da nossa escuridão, pois, como escreveu Bataille, “penso que é

<sup>19</sup> Essa expressão aparece na introdução do estudo *États de Femme* (1996), de Nathalie Heinich, para dizer de uma identidade impossível de fixar que vai se desconstruindo e se reconstruindo diante de um “imaginário especificamente feminino”, aberto por diversos romances e personagens de nossa ficção ocidental.

<sup>20</sup> “Rébellions de vaporeuses et des nymphomanes qui, en refusant d'être emprisonnées sous le joug de la science, ont témoigné de la force d'un désir inassimilable. [...] la femme au corps secoué est restée à son mystère, inquiétante, un gouffre, un enfer [...]”

<sup>21</sup> A hipótese é desenvolvida no livro de nossa autoria *O sequestro da Ninfá* (2024), sobre as metamorfoses da imagem da Ninfá na obra de Carlos Drummond de Andrade.

<sup>22</sup> Ao falar do primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, no qual ele verifica o que chama de “dois sequestros”, o sexual e o sequestro da “vida besta”, Mário de Andrade diz que ao sequestro da “vida besta”, Drummond teria conseguido “sublimar melhor”, mas “ao sexual não; não o transformou liricamente: preferiu romper adestro contra a preocupação e lutas interiores, mentindo e se escondendo” (Andrade, 1974, p. 35).

somente numa escuridão completa que é possível encontrar o que sempre estivemos buscando” (Bataille, 2018, p. 250).

Eis que na escuridão se escreveu, se guardou, se desejou, na cumplicidade do silêncio e das gavetas, um livro-síntoma como *O amor natural* (1992). Se “Desdobramento de Adalgisa” restou como o poema-síntoma por excelência dessa poesia cuja natureza é de ninfa, porque desde sempre deslizante e caprichosa, *O amor natural* ficou como o livro-síntoma, ou, o síntoma do sequestro feito livro; síntoma de alguma maneira “sublimado”, não para encontrar a pacificação ou resolução última, a rigor, impossível, mas para existir como poesia, figurar-se, ganhar uma forma e poder emergir, iluminar-se ou obscurecer-se ainda mais nos olhos desejantes do leitor, acordar depois de um longo sono e nos assombrar; porque o que mais existe nesse livro são fantasmas sensuais a nos raptar e envolver em arabescos de flores.

## Um atravessar pelo desejo: a bela Ninféia e a orquídea-ninfa antieuclidiana

O sequestro da Ninféia ganha força quando lembramos que o livro no qual tais criaturas da possessão puderam existir mais livremente foi um livro sequestrado, escondido pelo poeta. Sabemos que Drummond optou por guardar seus poemas eróticos, deixando “para depois de sua morte tal publicação, debitando (ou creditando) o feito aos seus herdeiros” (Sant’anna, 1993, p. 80). *O amor natural*, neste sentido, talvez seja o índice mais expressivo do sequestro dessa imagem-desejo em sua poesia. No gesto de ocultamento desse livro atravessado por um erotismo intenso podemos encontrar muito da tensão dramática fundamental à obra drummondiana e à própria subjetividade do poeta a se debater entre seus dilemas, a se confrontar com o desejo e com o vasto mundo que, em uma relação de oposição e complementaridade, constituem uma dialética essencial ao claro enigma poético que é a obra de Drummond. A hipótese segundo a qual vemos o desejo erótico como um síntoma na poesia drummondiana, encontra reverberações no que diz o crítico Affonso Romano de Sant’Anna:

sintomaticamente, a temática amorosa torna-se mais presente nos últimos livros do poeta. Aí o poeta interessa-se mais pela paixão e pelo erotismo. Os poemas ganham uma eroticidade maior, como se o poeta estivesse se desinibindo, ou como se Eros estivesse jogando sua última cartada contra Tanatos (Sant’anna, 1993, p. 83).

Tecidos com o *fil rouge* deixado pela ninfa, os versos eróticos do poeta têm uma dimensão corpórea expressiva, mas trata-se de um corpo inacessível de antemão – corpo fantasmático que existe como imagem – por isso, tal corpo se suspende entre o carnal e o aéreo, fazendo-se, paradoxalmente, as duas coisas. É esse corpo impossível, forma informe,pectral, selvagem e líquida que invade os versos do poema “A bela Ninféia foi assim tão bela” (Andrade, 1993, p. 68), presente em *O amor natural*, que nos traz recordações das oníricas e oscilantes *nymphéas*, obsessivamente figuradas por Monet, que emprestaram seu nome e sua potência de fascinação justamente das ninfas antigas.

A beleza desse poema, para além do desejo que se acende em cada parte do corpo impossível de fantasma, ainda assim erotizado, e que a aliteração “da fúria, da fome, do

fausto, da festa” faz explodir em um crescente de delírio, vem do fato da bela Ninféia que tanto mal fez ao poeta, ter existido entre matéria e sopro, entre o poema escrito que, no título, afirma a concretude de uma memória guardada em pretérito perfeito – “a bela Ninféia *foi* assim tão bela” – e a imaginação do poema aberta às combinações do infinito.

Diante da ninfa-flor, cuja criação, pela linguagem, se volta contra o poeta ao insistir em fugir ao rapto dos adjetivos, a própria palavra poética parece se assombrar e se suspender aberta-fechada na iminência da sua submersão. Lemos nos versos de “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”: [...] Meu sabor de veneno. [...] Meu perder-me entre pelos algas águas ardências. [...] minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso (Andrade, 1993, p. 69).

É preciso lembrar que a flor metamórfica, erótica por excelência, germina e brota um pouco por toda parte nos poemas de *O amor natural*, como se o “lascivo arabesco”<sup>23</sup> que é essa forma vegetal cristalizasse os abismos do ato sexual. “Ela (a flor) é um atrator cósmico, um corpo efêmero, instável, que permite perceber – isto é, absorver – o mundo e filtrar suas formas mais preciosas para ser modificado por elas, [...]” (Coccia, 2018, p. 98).

A saída de si ou o êxtase que participa do ato erótico prevê a metamorfose que tangencia as regiões limítrofes da morte. Como escreveu Bataille, o erotismo está entre aquelas emoções intensas “em que a vida e a morte se encontram e se afirmam” (Bataille, 1987, p. 240) ou, nos termos de Emanuele Coccia, ele prevê “a superação do horizonte propriamente ‘orgânico’” (2018, p. 100), um ultrapassar dos limites da vida comum para experimentar essa vida intensificada que passou pela morte, que se desfez e se refez, e que apenas o desejo nos abre. “A flor é um dispositivo que inverte a lógica do organismo individual: ela é o último limiar em que o indivíduo e a espécie se abrem aos possíveis da mutação, da transformação, da morte” (Coccia, 2018, p. 100).

O enlace entre ninfa, flor e erotismo foi largamente explorado nas artes visuais e na literatura, desde Ovídio, passando por Proust, Baudelaire e, certamente, por Drummond; a intimidade fecunda que aí se desenha é fascinante. Ela foi plasticamente figurada na perturbadora cena de perseguição erótica que se passa às bordas de *A primavera* (1482-1485), de Botticelli, e que, atravessando o tempo, encontra ecos e desdobramentos metamórfico-vegetais na modernidade.

Diante dessas flores-fantasmas espalhadas um pouco por toda parte nos poemas de *O amor natural*, não irrompe a lembrança de uma outra flor, particularmente ornamental, que despontava muito antes pelas bordas do acidentado caminho dessa poesia? Pensamos na tímida, solitária, mas, sobretudo, rara e explosiva orquídea a abrir caminho nos versos do poema “Áporo”, de *A rosa do povo* (1945). Na floração ou rebentação da sua instável geometria, pela via do desejo ou pelo desejo das imagens, algo cresce, amadurece (“em verde”) mina o bloqueio, o implode por dentro e atravessa o espelho, cruza o limiar da imagem. Ao inseto que cava e não acha escape, responde a “orquídea-ninfa antieuclidiana”, o inseto não na sua forma fixa e previsível – geometrizada – mas o inseto em metamorfose, ou seja, o inseto cuja forma é um acidente, sempre na imaginação de outra forma, no desejo da forma ou na forma como desejo. Mas qual seria o inseto metamórfico por excelência? Ou, perguntando de outra maneira, qual inseto é a própria metamorfose? “[...] borboletas e orquídeas-borboleta na margem do romance; um panorama enevoado visto de uma escadaria de mármore; uma corça nos encarando no parque ancestral; [...]” (Nabokov, 2021, p. 567).

<sup>23</sup> A imagem é do poema “São flores ou são nálgas”, de *O amor natural*.

Em “Sequestro de Guilhermino César”, de *Amar se aprende amando* (1985), encontramos, de maneira imprevista, por se tratar de um poema que imagina um hipotético sequestro do escritor, professor e crítico literário mineiro Guilhermino César, um desdobramento que reforça a aproximação que fazemos entre a imagem da ninfa e a imagem insurgente da orquídea antieuclidiana. Para além das relações que a poesia drummondiana tece, em diversos momentos, entre o feminino e a flor, essa peça de imaginação subversiva político-literária que é “Sequestro de Guilhermino César” nos traz a sinestésica imagem da “ninha de coxas de espuma e seios-orquídea.” Entre a germinação dupla, seja da espuma, da qual nasce Vênus, seja da orquídea, que toma dos seios a sua sensualidade, fazendo-se planta de alta carga erótica,<sup>24</sup> os seios-orquídea são como a constelação, a imagem dialética que se forma a partir do choque do desejo e do gesto de insubordinação política, preparado e imaginado pela força da palavra poética.

[...]  
enquanto refocilávamos em orgias  
com a ninha de coxas de espuma e seios-orquídea  
chamada Literatura,  
nossa maior amor e perdição.  
(Andrade, 1985, p. 54)

Delicada e violenta, a ninha de seios-orquídea a confundir-se com a própria Literatura enquanto uma experiência erótica, irrompe como o espelho que permitirá ao poeta refletir o real no desejo e o desejo no real. Em “Áporo”, algo atravessa, mas tal atravessamento parece se dar pela imagem, ou seja, de dentro da sua impossibilidade. A imagem que se desata, a exemplo da orquídea histérica cuja formação, tal como uma outra Adalgisa, existe como deformação constante, permite ao poeta esboçar o gesto da captura dentro da perda, da eternidade na fugacidade e precariedade de tudo. Há a travessia, mas o que se atravessa é um abismo.

[...]  
em verde, sozinha,  
antieuclidiana,  
uma orquídea forma-se.  
(Andrade, 1973, p. 154)

---

<sup>24</sup> Ainda lemos no romance de Nabokov *Ada ou ardor*: Uma orquídea banal, sapato-de-vênus, murchava sozinha na mochila que ela deixara na mesa do jardim [...]” (Nabokov, 2021, p. 281 e 282, grifo nosso).

Figura 01 – Louis Chalon, *A orquídea*, bronze dourado, França, cerca de 1900



Fonte: Coleção Victor Arwas, Londres

Entre os fantasmas eróticos de *O amor natural*, dos quais a bela, dura, fria e vaga Ninfeia talvez seja a expressão mais singular, voltaremos a encontrar reverberações da múltipla Adalgisa. O paradoxo da histeria, como vimos, encarna o embate do feminino indomável que subverte os rígidos limites impostos ao corpo e mesmo, no caso da histérica orquídea, aqueles da geometria; tudo se torna instável, impossível de conter em qualquer hierarquia e classificação, seja de gênero, tempo ou espaço. Na histeria, jorra o feminino livre a alegorizar a pulsão transgressora que caracteriza o ato sexual.

É neste sentido que essa mulher desintegrada – sempre duas – invadirá, com sua pulsão histérica, um livro erótico à flor da pele como é *O amor natural*, no qual ouvimos soar “ocultas melodias ovidianas”, variações dos ocultos desejos do poeta. A histeria, que é também a desmontagem do ato poético, emerge “Quando desejos outros é que falam”.

[...] Mulher, dupla mulher, há no teu âmago  
ocultas melodias ovidianas.  
(Andrade, 1993, p. 42)

*O amor natural*, grande fantasma da obra drummondiana, prolongou essa poesia, abrindo-a de modo irremediável. Metamorfoseada em orgasmo-enigma, na erupção do seu lance final, quando o sequestro se dá a ver e, ao mesmo tempo, indica que algo se gestou de dentro e apesar dele, essa obra, talvez a mais singular porque a mais complexa de nossa modernidade poética, conheceu entre nós, leitores assombrados, uma eternidade de Ninfas.

O erotismo, como viu Bataille, seria a única maneira de experimentar o sentimento da morte sem sair da vida, ao contrário, essa experiência se faz em uma intensificação – histérica – da vida. Por ser essa morte que não triunfa, o erotismo nos daria não a total explicação da vida, como gentilmente ofertava ao caminhante solitário a apoteótica “máquina do mundo”, porque isso seria a morte pura e simples, ele nos abriria para o total movimento da vida, cujo excesso convoca a morte, para a eternidade da poesia que não parece ser outra coisa que não a imensidão ardente, ainda que inconfessada, dos nossos desejos. Como um suspiro entre a vida e a morte, dizem os versos de “Para o sexo a expirar”:

Amor, amor, amor — o braseiro radiante  
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.  
(Andrade, 1993, p. 72)

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- ARAGON, Louis; BRETON, André. “Le cinquantenaire de l'hystérie” (1878-1928). *La Révolution Surréaliste*, n. 11, 15 de março 1928.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. “O espírito moderno e o jogo das transposições”. In: *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: 100/cabeças, 2022.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Éditions Gallimard, Collection Les Temps des images, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçus*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2019.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, vol. 2: estudos sobre a histeria em coautoria com Josef Breuer. Tradução de Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- HIDALGO, Anne. *Héroïnes romantiques* (présentation). Paris: Éditions Paris Musées, 2022.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LIVI, Jocelyne. *Vapeurs de femmes*. Essai historique sur quelques fantasmes médicaux et philosophiques. Paris: Navarin Éditeur, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- NABOKOV, Vladimir. *Ada ou ardor*. Tradução: Jorio Dauster. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.
- NERY, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- NERY, Adalgisa. *Neblina*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- ROQUE, Maura Voltarelli. *O sequestro da ninfa*: as pernas, o enigma, os vapores em Carlos Drummond de Andrade. Campinas-SP: Ofícios Terrestres Edições, 2024.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. “O erotismo nos deixa gauche?” In: *O amor natural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

# A interseccionalidade trágica em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: um estudo da personagem Mãe Susana

*The Tragic Intersectionality in Úrsula (1859), by Maria Firmina dos Reis: A Study of the Character Mother Susana*

Joyce Pereira Vieira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Juiz de Fora | MG | BR

(CAPES)

joyce.vieira@educacao.mg.gov.br

<https://orcid.org/0000-0002-2024-8260>

Nícea Helena de Almeida

Nogueira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Juiz de Fora | MG | BR

nicea.nogueira@ufjf.br

<https://orcid.org/0000-0003-0935-9987>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo principal aplicar o conceito de interseccionalidade interligado com a ideia do trágico, conforme Terry Eagleton (2013), na análise da personagem Mãe Susana do romance firminiano *Úrsula* (1859). A partir dessa personagem, pode-se perceber a convergência de alguns eixos interseccionais de opressão social tais como gênero, raça, violência, privação de liberdade, usurpação de identidade e de pertencimento. A escravidão no Brasil Oitocentista foi uma ignomínia referendada tanto pelo governo quanto pela sociedade patriarcal da época, uma tragédia de proporção nacional. Partindo dos estudos de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), bell hooks (2019) e Eduardo Duarte (2018), pretende-se realizar um estudo crítico dessa importante obra da literatura brasileira com foco na personagem escravizada supracitada. Dessa forma, para esse estudo, o método adotado pauta-se na realização de pesquisa bibliográfica com revisão da literatura relevante para fundamentar a proposta apresentada.

**Palavras-chave:** Escravidão; interseccionalidade; Maria Firmina dos Reis; trágico.

**Abstract:** This article aims to apply the concept of intersectionality, intertwined with the notion of the tragic, as proposed by Terry Eagleton (2013), in the analysis of the character Mother Susana from Firminiano's novel *Úrsula* (1859). Through this character, the study explores the convergence of multiple intersecting dimensions of social oppression, including gender, race, violence, deprivation of freedom, usurpation of identity, and



belonging. Slavery in nineteenth-century Brazil constituted a national tragedy and a disgrace sanctioned by both the government and the patriarchal society of the time. Drawing on the works of Patricia Hill Collins and Sirma Bilge (2021), bell hooks (2019), and Eduardo Duarte (2018), this research conducts a critical analysis of this significant piece of Brazilian literature, with a specific focus on the enslaved character mentioned. The methodology employed for this study is based on a comprehensive literature review to provide a solid foundation for the proposed approach.

**Keywords:** Slavery; intersectionality; Maria Firmina dos Reis; tragic.

## Introdução

No intuito de entrelaçar a ideia do trágico, proposta por Terry Eagleton, de que “[...] a tragédia sobrevive até a era moderna” (Eagleton, 2013, p. 268) e está imiscuída em outros gêneros como o romance e o conto, além de que o trágico se acomoda bem em países periféricos (a lembrar do Brasil), longe do epicentro do capitalismo europeu em que os protagonistas não estariam no seio da burguesia urbana de grandes nações, com nossa tese de que a escravidão brasileira representada em romances como *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, pode ser lida em uma perspectiva de alegoria desse trágico sobrevivente, propomos uma leitura das opressões interseccionais sofridas pela personagem Mãe Susana nessa chave de interpretação<sup>1</sup>. A referida personagem é uma mulher negra escravizada sobre quem recai alguns eixos interseccionais de opressão social que pretendemos destacar no decorrer desse estudo, tais como: gênero, raça, violência, privação de liberdade, usurpação de identidade e de pertencimento. Toda essa opressão pode ser lida sob o viés da interseccionalidade a qual chamamos de trágica e que pretendemos demonstrar no decorrer da análise da personagem supracitada.

Uma fascinante exploração acerca do trágico, revelando nuances complexas desse conceito clássico tanto na literatura quanto na cultura é apresentada na obra *Doce violência*, de Eagleton. Em sua visão, ao invés de corroborar a morte da tragédia conforme afirmou George Steiner (2006), ele argumenta que ela sobreviveu, contudo, estaria imiscuída em outros gêneros como o romance e o conto, por exemplo. Eagleton (2013) crê em uma aliança positiva entre o romance e a tragédia, afirmando que o fato de a tragédia ser considerada uma questão de crise, podendo ser tanto uma condição quanto um evento, a faz servir muito bem para a criação de romances. Em sua obra, o crítico destaca elementos-chave que definem o trágico, proporcionando uma análise profunda e contemporânea principalmente a partir de exemplos oriundos da literatura inglesa como o romance *Clarissa* (1747) de

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

Samuel Richardson o qual caracteriza como “surpreendente” e cita que nele “[...] tragédia e lugar-comum são inseparáveis” (Eagleton, 2013, p. 278). Para o pesquisador, a personagem Clarissa “[...] é uma das grandes figuras trágicas da literatura inglesa” (Eagleton, 2013, p. 279). Ademais, pondera que apesar da arte trágica ser dotada de tom solene, portentoso, versando sobre fatalismo, resignação, inevitabilidade em uma postura formal de alguns críticos, ele vê nela uma conjuntura histórica, haja vista ela possuir aspectos do sofrimento como agonia, desespero, transtorno e desventura humanos, ou seja, o trágico revela-se como expressão da condição humana. Para o crítico, a tragédia também pode ser “[...] uma conciliação simbólica com nossa finitude e fragilidade, sem a qual qualquer projeto político pode socobrar” (Eagleton, 2013, p. 19). Vê a fragilidade como fonte de poder por residir junto com algumas necessidades humanas. Para ele, se podemos vencer forças mortíferas, opressivas, é devido a um impulso de liberdade frente a opressão, comparável ao impulso pela sobrevivência. Traz a ideia de como parte da arte trágica é frágil e destaca “[...] o quanto nos submetemos mais do que empreendemos com vigor, bem como quanto pouco espaço temos disponível para manobras” (Eagleton, 2013, p. 19), o que vê como o lado positivo de uma crença mística baseada em destino. Em sua perspectiva, o único elemento que perpassa todas as tragédias é o sofrimento, questão universal, apesar de acreditar também que

[...] todas as tragédias são específicas: há tragédias de povos e gêneros específicos, de nações e de grupos sociais específicos. Há a destruição dos tecelões ingleses, a longa degradação do escravagismo afro-americano, as indignidades do dia a dia cometidas contra mulheres, para não falarmos daquelas calamidades dissimuladas de vidas individuais obscuras, que carecem até mesmo da dignidade de um título político coletivo (Eagleton, 2013, p. 20, grifo nosso).

O crítico inglês reconhece haver uma discrepância entre a prática do trágico – mais diversificada – e a maior parte da teoria do trágico, de forma que não busca em sua obra um conceito universal para ele, pelo contrário, fornece variados posicionamentos acerca das filosofias do trágico e dialoga com eles. Neste presente estudo, adotamos sua perspectiva de sobrevivência do trágico em romances e buscamos analisar como a tragicidade do escravismo brasileiro se entrelaça com a ideia de interseccionalidade no romance supramencionado de Maria Firmina enfatizando a personagem Mãe Susana.

O romance firminiano *Úrsula* (1859) é uma obra publicada sob o advento do Romantismo no Brasil. Coube a Gonçalves de Magalhães a tarefa de introduzir o referido movimento em território nacional. Destacamos a existência de uma tragédia brasileira: *Antônio José ou O Poeta da Inquisição*, escrita por Gonçalves de Magalhães e que segundo o próprio autor foi “[...] a primeira tragédia escrita por um brasileiro e única de assunto nacional” (Magalhães *apud* Bosi, 2021, p. 103). Bosi (2021) afirma que Magalhães seria lembrado pela prioridade, no entanto, tece duras críticas quanto ao conservadorismo no gênero (tragédia) e na forma (verso clássico). Por um lado, consideramos a crítica de Bosi coerente tendo em vista as aspirações do movimento romântico. Por outro lado, de acordo com nossa proposta de sobrevivência do trágico, vimos nessa tragédia a ponta de nosso *iceberg* no que tange a pensar nossa ideia apontando especialmente no Brasil Oitocentista, foco de nossa análise.

O público leitor de romances românticos era “[...] mais vasto, que abrange os jovens, as mulheres e muitos semiletrados” (Bosi, 2021, p. 107) e esse “[...] novo público menos favorecido busca algum tipo de entretenimento sendo o folhetim o que melhor responde à

demanda e melhor se estrutura no seu nível” (Bosi, 2021, p. 107). Dessa forma, Maria Firmina dos Reis publicava seus escritos na imprensa maranhense com o pseudônimo de “Uma Maranhense” além das iniciais M.F.R. Mulher, afrodescendente, professora na pequena Vila de Guimarães (MA), a autora caiu em um longo período de esquecimento até ter sua obra *Úrsula* – primeira a abordar a temática da escravidão no Brasil pela escrita feminina – resgatada primeiramente pelo historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida que descobriu um raro exemplar do romance em um sebo no Rio de Janeiro no ano de 1962. Posteriormente, o biógrafo José Nascimento Morais Filho teve um papel importante ao dar visibilidade à autora com a obra *Maria Firmina, fragmentos de uma vida* em 1975. O *modus operandi* da autora consiste em contrapor o terror escravagista com a compaixão cristã de forma a despertar em seus leitores uma espécie de catarse a fim de estimular-lhes sentimentos abolicionistas. “Sabedora do impacto exercido nos leitores pela nova forma do romance – espécie de coqueluche literária da época –, a autora constrói um enredo folhetinesco para, uma vez fisgada a empatia do leitor, ir aos poucos introduzindo a crítica histórica e social” (Duarte, 2018b, p. 55). Maria Firmina constrói uma narrativa centrada nos infortúnios de dois amantes brancos, entretanto insere na trama as personagens escravizadas dotadas de humanidade e valores. “Trata-se de condenar a escravidão enquanto sistema que afronta a religião e a moral. E a autora o faz a partir do próprio discurso oriundo da hegemonia branca” (Duarte, 2018b, p. 56-57). A respeito dos sentimentos de terror e compaixão, necessários para se chegar à catarse aristotélica, há de se compreender que a compaixão “[...] diz respeito ao que vive a adversidade sem a merecer” (Aristóteles, 2017, p. 113), sendo Mãe Susana um bom exemplo disso, enquanto que o terror refere-se “[...] à adversidade que afeta um semelhante” (Aristóteles, 2017, p. 113) e novamente a trajetória de vida da velha africana se encaixa. Nesse sentido, a ideia de catarse corrobora nossa perspectiva de que a escravidão possa ser lida em uma chave trágica, uma vez que as personagens escravizadas representadas na narrativa de forma individualizada, podem também simbolizar todo um continente africano que foi violado e teve seus filhos sequestrados violentamente.

O Romantismo brasileiro apresenta em sua segunda geração “[...] toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio” (Bosi, 2021, p. 115) além de que “[...] é com os românticos que começam a fixar-se *pessoas*, enquanto projeções de conflitos dos próprios autores” (Bosi, 2021, p. 138). Dessa maneira, a temática gótica e a aproximação com a morte eram recorrentes no período em que Firmina produziu seu romance. Ademais, ela como autora afrodescendente, filha e neta de escravas alforriadas, cresceu ouvindo os relatos do cativeiro e se consolidou como romancista antiescravista. Interessante notar que “[...] as formas de pensamento que exprimem conflito configuram-se em primeiro lugar no Nordeste, onde precocemente surgem correntes abolicionistas e republicanas” (Bosi, 2021, p. 164). Na alma do trágico temos um conflito e obviamente em nossa proposta ele se apresenta na contraposição da escravidão e da liberdade, do escravizado e do senhor. Os motins, fugas e formação de quilombos podem ser vistos sob o viés trágico como uma tentativa de driblar o destino imposto aos escravizados. Mãe Susana relata a punição recebida por aqueles que tentaram se amotinar dentro do navio negreiro rumo à América: “Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que nos escaldou e veio dar a morte aos cabeças do motim” (Reis, 2022, p. 94). O destino (*anankê*) para o trágico é sempre inexorável e na tentativa de escapar dele as personagens são acometidas por um sofrimento progressivo (*páthos*) imposto como consequência de suas ações. Portanto, a rebeldia ou a insubmissão dos cativos amplia o sofrimento.

mento por meio dos castigos impostos pelo senhor na figura do feitor. “O sistema escravista mantinha-se à base da violência institucionalizada” (Gomes, 2022, p. 72) e “[...] a romancista dá visibilidade à humanidade do negro africano submetido à escravidão, em contraponto ao pensamento hegemônico que o considerava inferior, desprovido de cultura e ancestralidade” (Gomes, 2022, p. 32). A instituição social do regime escravista é posta em xeque assim como as questões de ordem ética e moral as quais as tragédias também discutiam. Na tragédia há a função de induzir os espectadores a uma consciência trágica, ou seja, um processo de reflexão e analogamente a escrita firminiana também intentava despertar a reflexão dos seus leitores para a importância da abolição da escravatura no país.

No que tange à interseccionalidade, importante discutir que, apesar desse conceito teórico surgir em 1989 com Kimberlé Crenshaw – pesquisadora e ativista norte-americana nas áreas dos direitos civis, da teoria legal afro-americana e do feminismo – a pensadora brasileira Lélia Gonzalez já defendia, aproximadamente em 1983, a ideia de análise cruzada entre raça, classe e gênero, uma vez que não é porque um conceito ainda não tenha sido denominado na sua forma teórica que ele não seja percebido na prática. Sendo assim, o surgimento dele é relevante para que possamos reconhecer e buscar soluções para as desigualdades. No entendimento conceitual de Crenshaw, as discriminações racial, de gênero e de classe ocorrem de forma sobrepostas, ou seja, combinadas, enquanto que a visão tradicional da discriminação age para excluir essas sobreposições. O conceito surge na área do direito como uma ferramenta para entender e analisar como as desigualdades sociais operam. A articulação dos eixos de discriminação e poder – estruturais na sociedade – geram opressão e “[...] o peso combinado das estruturas de raça e das estruturas de gênero marginaliza as mulheres que estão na base” (Crenshaw, 2002, p. 12). Assim, tal conceito nasce no intuito de defender as mulheres negras que são marginalizadas justamente por estarem nessa base, posto que a “[...] interseccionalidade oferece uma oportunidade de fazermos com que todas as nossas políticas e práticas sejam, efetivamente, inclusivas e produtivas” (Crenshaw, 2002, p. 16).

Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) vão expandir e enriquecer o conceito de Crenshaw no sentido de utilizá-lo como ferramenta analítica para o entendimento das matrizes de poder. Segundo as autoras:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Bilge; Collins, 2021, p. 16).

As pesquisadoras ainda apontam que as relações interseccionais de poder são geralmente invisíveis e que “[...] afetam todos os aspectos do convívio social” (Bilge; Collins, 2021, p. 17). Nesse sentido, fazer uso da interseccionalidade como instrumento de análise é muito útil para pensar e desenvolver meios de promover a equidade, conforme apontado pelas estudiosas. Por se tratar de um conceito heterogêneo e abrangente atende a uma série de problemas sociais. A grande questão colocada por Collins e Bilge é a análise do que esse termo faz, ou seja, quais consequências ele acarreta na vida das pessoas. Importante considerar as

relações de poder interseccionais dentro de um contexto social e a capacidade de identificar problemas na sociedade, já que muitos deles se sobrepõem criando múltiplos níveis de injustiça. Diante disso, partimos de um momento histórico brasileiro (escravidão no século XIX), abordando um problema social (escravidão e a possibilidade de abolição dela) e uma sensível questão (mulher negra escravizada representada por Mãe Susana). Ademais, faz-se necessário refletir em “[...] como as respostas interseccionais às injustiças sociais potencializam o ativismo” (Bilge; Collins, 2021, p. 20). Cabe pensar em Maria Firmina como uma espécie de ativista de seu tempo em prol da abolição da escravidão no Brasil ao trabalhar elementos de intersecção como forma de denúncia às arbitrariedades e abuso de poder dos senhores escravocratas, na medida em que

O romance situa a escravidão num contexto de supremacia da vontade senhorial como poder absoluto. E percebe-se logo a inserção da mulher também como individualidade sequestrada e elemento submetido, em síntese, uma personalidade moldada para a obediência, numa inédita postura de interseccionalidade entre gênero e etnia (Duarte, 2018a, p. 234).

Salientamos ainda o relevante estudo de Carla Akotirene (2019) no tocante à interseccionalidade, uma vez que ela, sendo militante do feminismo negro e pesquisadora brasileira, aborda o tema considerando o contexto nacional e a experiência da diáspora africana no país. Para a autora, esse conceito possibilita a compreensão da coexistência do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado como modeladores de experiências e subjetividades oriundos desde a colonização até a contemporaneidade. Akotirene (2019, p. 17) é precisa ao afirmar: “É da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade”, a fim de enfatizar que as “[...] mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe” (Akotirene, 2019, p. 14). Nesse sentido, reitera: “A interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos” (Akotirene, 2019, p. 37). Além do mais, propõe adotar o Atlântico como *lócus* de opressões cruzadas, refutando pontos de vista hegemônicos, por acreditar que “[...] esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanas e africanos” (Akotirene, 2019, p. 15). Mãe Susana representa essa mulher africana em diáspora forçada até o Brasil e pensando especificamente na interseccionalidade vivida pela mulher negra escravizada consideramos que

A negra é “coisa”, pau pra toda obra, objeto de compra e venda em razão de sua condição de escrava. Mas é objeto sexual, ama de leite, saco de pancadas das sinhasinhas, porque, além de escrava, é mulher. Evidentemente, esta maneira de viver a chamada “condição feminina” não se dá fora da condição de classe... e mesmo de cor (Giacomini, 1988, p. 87-88).

Dado o exposto, após uma breve contextualização das teorias e conceitos utilizados para a análise da personagem Mãe Susana, de Maria Firmina dos Reis, seguimos para nossa análise buscando evidenciar alguns eixos de opressão vivenciados pela personagem supracitada. A escravidão brasileira foi um período histórico em que os escravizados sofreram violências tanto físicas quanto psicológicas e coube à literatura de Firmina a tarefa de nos lembrar

que precisamos propor uma discussão crítica acerca desse nosso passado. Dessa forma, portanto, buscamos demonstrar que a interseccionalidade presente em Mãe Susana é trágica e oriunda de sua diáspora forçada pelo Atlântico.

## A interseccionalidade trágica na personagem Mãe Susana

A obra abolicionista *Úrsula*, publicada em 1859 em São Luís do Maranhão na forma folhetinesca “[...] denuncia o triângulo social em cujo vértice se coloca a vontade do senhor como intocável, a oprimir os que estão sob sua tutela: a mulher e o escravizado” (Duarte, 2018a, p. 234). Por conseguinte, utiliza-se tanto da forma romanesca quanto da folhetinesca como um “[...] instrumento a favor da dignificação dos oprimidos — em especial a mulher e o escravo” (Duarte, [20--?], p. 1). Maria Firmina dos Reis opera no romance uma abordagem inédita ao conferir poder de fala aos personagens escravizados, ou seja, temos o sujeito negro escravizado contando suas mazelas e não mais sendo retratado por um olhar outro. “No romance *Úrsula* o escravo ganha voz, se torna pleno e visível, identificado mais à africandade e suas características coletivas e ancestrais que à condição de mercadoria ou objeto” (Nascimento, 2018, p. 131).

A personagem Mãe Susana surge no enredo apenas no capítulo nove denominada como “preta Susana”. Antes de adentrarmos na análise dela, faz-se necessário contextualizar as demais personagens e suas relações dentro do enredo. Úrsula é uma moça branca que teve seu pai (Paulo B.) assassinado por seu tio (o comendador Fernando P.) e sua mãe (Luísa B.) era uma senhora branca paralítica e enferma. A jovem vivia em uma fazenda com a mãe e dois escravizados sendo eles Túlio e Susana. Tancredo, um jovem branco, bacharel em direito surge na narrativa a fim de compor par romântico com Úrsula. Tancredo possuía um pai tirano que maltratava sua mãe e foi o responsável por tramar o distanciamento dele de casa até o falecimento de sua matriarca. Então, seu pai se casa com a jovem Adelaide (moça pobre, órfã, primeiro amor de Tancredo e criada por sua mãe) e o filho rompe relações com ele. Há ainda um feitor branco do comendador, dois jagunços, um padre e Antero (escravizado, africano, velho, alcoólatra e guardião da casa do comendador).

Mãe Susana desponta na narrativa caracterizada como negra, mulher escravizada, boa e compassiva na ocasião em que Túlio estava a se despedir e partir em viagem, posto que havia alcançado a tão sonhada alforria como gratidão por salvar a vida do jovem Tancredo. O ex-escravizado experimentava um misto de felicidade e melancolia por deixar a casa de sua senhora (Luísa B.) e por deixar também Mãe Susana, que lhe serviu de mãe desde pequeno na ocasião em que fora separado de sua mãe biológica. Susana é assim descrita: “[...] trajava uma saia de grosso tecido de algodão preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e descarnadas como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço encarnado e amarelo, que mal lhe ocultava as alvíssimas cãs<sup>2</sup>” (Reis, 2022, p. 89-90). Além do mais, Mãe Susana é velha, fiava um fuso, fumava cachimbo com tabaco e também

[...] configura aquela voz feminina portadora da verdade histórica e que pontua as ações, ora com comentários e intervenções moralizantes, ora como verdadeira

<sup>2</sup> Alvíssimas cãs significam cabelos brancos.

pitonisa a tecer passado, presente e futuro nos anúncios e previsões que, por um lado, preparam o espírito do leitor e aceleram o andamento da narrativa e, por outro, instigam a reflexão e a crítica (Duarte, 2018a, p. 234-235).

De pronto já podemos visualizar algumas perspectivas identitárias que se cruzam na personagem, tais como gênero, raça e classe. Esclarecemos que referente à classe, tomamos a condição de escravizada como parâmetro, uma vez que tal condição representa sua posição perante a sociedade da época. Logo, a sobreposição de gênero, raça e classe é responsável por determinar como Mãe Susana será discriminada e oprimida ao longo de sua existência dentro da narrativa. Há uma tripla discriminação pelo fato de ser mulher, negra e escravizada.

Túlio acabara de conseguir sua alforria, mas a tragicidade do regime escravista consiste no fato de que ele ou qualquer outro escravizado na mesma situação jamais conseguiria se libertar da mácula da escravidão. “Para o negro, não há senão um destino. E ele é branco” (Fanon, 2008, p. 188), ou seja, os escravizados provenientes da África estavam predestinados a um destino inexorável que toma o branco como norma, que os inferioriza, que os opõe, que lhes furta sua identidade, sua cultura, sua religião, sua ancestralidade. Nesse sentido, o “[...] alforriado, ainda que portasse o documento da liberdade oficial, carregava a marca da escravidão. Nos livros diocesanos e cartoriais, após o registro do nome, o escrivão acrescentava a cor e o *status* jurídico do indivíduo” (Gomes, 2022, p. 88), ou seja, o “[...] fim do cativeiro não significava o fim da discriminação” (Gomes, 2022, p. 88).

Mãe Susana não é a personagem central do romance, porém ela pode ser facilmente identificada como uma espécie de protagonista marginal, já que mesmo diante de sua condição de personagem secundária ela ocupa lugar de destaque no decorrer do projeto abolicionista de denúncia do regime vigente proposto por Maria Firmina dentro do romance. A africana sente a perda de sua identidade maternal de forma violenta na ocasião em que é raptada e trazida para o Brasil dentro de um navio tumbeiro. Nas palavras dela: “Desgraçada de mim! Deixei-a [a filha] nos braços de minha mãe, e fui-me à roça colher milho. Ah! Nunca mais devia euvê-la...” (Reis, 2022, p. 93), contudo com a compra da mãe de Túlio, que era ainda pequeno, pelo comendador coube à Susana a tarefa de cuidar dele como a um filho. Às escravizadas era dada a tarefa de cuidar tanto dos escravizados pequenos quanto dos filhos das senhoras brancas e muitas vezes elas serviam de amas de leite. Por conseguinte, a “[...] mulher escravizada encontrava-se duplamente estigmatizada. Forçada a fornecer o leite materno aos filhos da sociedade escravocrata, ao fim, ainda se via responsabilizada pela suposta debilidade das crianças” (Gomes, 2022, p. 50). Essa debilidade seria ocasionada pelo fato das escravizadas teoricamente portarem “moléstias ocultas” e transmitirem tais moléstias aos bebês brancos via aleitamento. Ora, não bastava o cruel regime de violências – que impingia às escravizadas castigos, más condições de moradia e alimentação nas senzalas – também lhes era atribuída a responsabilidade pelos problemas das crianças que elas eram obrigadas a amamentar, muitas vezes em detrimento da amamentação de seus próprios filhos? Não. São múltiplas as opressões enfrentadas pelas mulheres negras escravizadas de forma que concordamos com Fanon (2018, p. 190) ao afirmar: “A desgraça do homem<sup>3</sup> de cor é ter sido escravi-

<sup>3</sup> Na obra fanoniana *Pele negra, máscaras brancas* o estudioso faz uso exclusivo da palavra homem, mas entendemos que se pode considerar humanidade ou pessoas como sinônima.

zado". É com a escravidão de pessoas negras que advém a ideia da superioridade de brancos, logo a instauração do racismo. Importante refletir que

Não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos. É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro (Bento, 2022, p. 9).

Ademais, as “[...] hierarquias de raça e gênero foram fundamentais para a estruturação do pensamento colonial” (Bento, 2022, p. 23). Assim sendo, destacamos a relevância dos estudos de Collins e Bilge (2021) no tocante à interseccionalidade como ferramenta de análise para o entendimento das matrizes de poder que afetam as mulheres negras desde a época colonial. Indo ao encontro de tal teoria, prosseguimos nossa análise da personagem Mãe Susana no sentido de verificar como essas relações interseccionais de poder afetam a existência da personagem supramencionada de forma trágica, uma vez que ela morre, rendendo-se, devido a esse sistema de opressões que era o advento da escravidão. Eagleton (2013) inclusive observa que muitas personagens trágicas femininas<sup>4</sup> quase não oferecem resistência a seu destino e que frequentemente elas se encontram em condições de desvantagem para resistir, como no caso de Susana que ficou sozinha em casa e foi facilmente levada até a fazenda do comendador, ameaçada com castigos, presa, acorrentada e recebendo apenas alimento com a finalidade de manter-se viva, de modo que pudesse receber ainda outras punições. O sofrimento trágico, para Eagleton (2013), implica um sentido de valor, sem o qual não teria significado. Firmina conota valor ao sofrimento da africana ao dotá-la de humanidade.

Em diálogo com Túlio, a velha africana demonstra consciência de que a condição de escravo não se extinguiria com a alforria: “Meu filho, acho bom que não te vás. Que te adianta trocares um cativeiro por outro! E sabes tu se aí o encontrarás melhor?” (Reis, 2022, p. 91). Ela tenta abrir os olhos do filho ao perceber que ele não distingue bem os conceitos de escravidão e liberdade: “— Tu! Tu livre? Ah, não me iludas! [...] — Meu filho, tu és já livre? ...” (Reis, 2022, p. 91) e percebe que a gratidão dele pela alforria o faria escravo do jovem Tancredo mesmo com a carta de liberdade em mãos. Por sua vez, ele afirma para a velha africana ser “[...] livre como o éreis na vossa pátria” (Reis, 2022, p. 92), despertando recordações dolorosas nela. Então, principia-se o relato de suas memórias da África, de sua cultura como uma verdadeira *griot*<sup>5</sup> de um tempo de real liberdade no seio de sua família de forma a estabelecer a africanidade do negro:

[...] Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade! — continuou Susana com amargura — Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios,

<sup>4</sup> Eagleton (2013) exemplifica esse pensamento com *As troianas*, de Eurípedes e com *Clarissa*, de Richardson, ou seja, com uma tragédia e um romance trágico, respectivamente.

<sup>5</sup> *Griot* (em português griô) são as pessoas que simbolizam a oralidade africana, que contam as histórias, narram os acontecimentos de seu povo, passando as tradições para as próximas gerações.

a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! Meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em que me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: uma filha, que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! (Reis, 2022, p. 92-93).

Seguramente a “[...] fala de Mãe Susana é realmente um dos pontos altos do romance e o tom de paixão, saudade e dor que transparecem desse texto bem mostram o engajamento de Maria Firmina na defesa do negro” (Muzart, 2018, p. 32) e convém enfatizar que

Pela primeira vez em nossas letras, a África é tematizada e surge como *espaço de civilização* em que o individual e o comunitário se harmonizam, em que se planta e se colhe, se casa e se fazem filhos, em que existem valores e sentimentos de família e de pátria. Espaço este subitamente invadido por traficantes a serviço do aspecto mais nefasto da expansão europeia, embora corriqueiro desde o início dos descobrimentos” (Duarte, 2018b, p. 63).

A africana segue seu relato sobre sua vida na África, sua captura como escrava e a viagem no porão de um navio negreiro, demonstrando como lhe fora usurpada sua identidade, seu pertencimento à África e sua liberdade com extrema violência. Ela retornava da colheita na roça “[...] quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira — era uma escrava!” (Reis, 2022, p. 93). Ela suplicou em vão para que lhes restituíssem a liberdade, mas “[...] os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão” (Reis, 2022, p. 93). Adiante descreve a viagem:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Tinha dias de crueis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vímos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratam a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! [...] Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! (Reis, 2022, p. 94).

Firmina descreve pela primeira vez na literatura brasileira o porão de um navio tumbeiro com autoridade forjada pelo testemunho e conferindo autenticidade dramática ao relato de Mãe Susana (Duarte, 2018b). A autora não apenas narra um cenário, mas simbolicamente condensa as violências física, psicológica, social e religiosa sofridas pelos escravizados que se entrelaçam em uma tragédia vivenciada por aqueles que foram forçados ao regime escravocrata brasileiro. Na visão de Gomes (2022, p. 32): “É com o olhar no porão de um navio

do tráfico que a escritora faz emergir a narrativa abolicionista de seu romance *Úrsula*. Uma narrativa ampliada pelas lembranças da vida em liberdade nas ‘descarnadas e arenosas praias’ da África, nunca esquecidas pelos cativos”. Assim, sobrepõem sobre Mãe Susana uma série de opressões. Primeiramente, a violência física é evidente nas correntes, nos açoites e nas condições desumanas de sobrevivência a bordo dos navios negreiros. Tais elementos possuíam a finalidade tanto de prisão física como também funcionavam como instrumentos de terror, destinados a aniquilar a humanidade do cativo. O porão do navio se torna, portanto, símbolo de dor, de sofrimento exacerbado, onde a integridade física dos escravizados foi incessantemente ameaçada e violada. A violência psicológica é marcada pelo tormento contínuo de não mais poder ter contato ou notícias de sua família. Essa ruptura abrupta dos laços familiares aliada à incerteza do destino de seus entes queridos (esposo, filha, mãe) criava um sofrimento psíquico devastador e ainda era agravado pelas condições de isolamento e desespero. Tal prática de separação forçada funcionava também como um fator de desumanização objetivando enfraquecer a possível resistência dos escravizados, destruindo sua base emocional que poderia funcionar como alicerce na nova terra. A privação de sua liberdade é outra camada de opressão que recai sobre Mãe Susana. O fato de ser arrancada de sua terra natal e transformada em escrava significava não somente a perda de autonomia, como também a imposição de uma nova e trágica realidade. A liberdade de outrora agora se transforma em apenas longínquas memórias. A usurpação de sua identidade também emerge na narrativa, já que aos cativos eram dados outros nomes no Brasil. “No ato do registro de batismo o escravizado perdia o seu nome de origem. O senhor de escravos criava um prenome português e acrescentava o nome da nação que atribuía ao recém-chegado” (Gomes, 2022, p. 59). Esse ato representava a tentativa de apagar a história e a cultura dos escravizados, forçando-os a adquirir uma nova identidade em prol dos interesses de seu senhor, de modo a enfraquecer o senso de pertencimento, aniquilando sua identidade. Por fim, a perda do direito de professar sua crença impõe uma violência religiosa, pois os [...] templos das religiões africanas não eram admitidos em todo o Império, que adotara o catolicismo como religião oficial, seguindo o exemplo de Portugal” (Gomes, 2022, p. 49). Tal procedimento é representativo como tentativa de aculturação forçada visando consolidar a dominação do colonizador e também reprimir aglomerações em torno da espiritualidade africana – não compreendida pelos brancos colonizadores – que pudesse favorecer movimentos de revolta. Tais arbitrariedades que se sobrepõem sobre Mãe Susana são frutos de um sistema cruel baseado principalmente no racismo e no patriarcado, este também chamado de “sexismo institucionalizado” conforme bell hooks (2019). Maria Firmina, por meio de sua crítica, entrelaça o escravismo trágico com eixos interseccionais de opressão de modo a evidenciar como a experiência dos escravizados mostrou-se profundamente trágica e, nesse sentido, Eagleton (2013) também evidencia como o Romantismo lida com os temas trágicos e o sofrimento humano, uma vez que o foco romântico reside na injustiça e na opressão que o sujeito sofre. O sofrimento dos cativos africanos no Brasil mostrou-se, portanto, ser um projeto de colonização baseado na destruição de corpos, mentes, identidades e espiritualidades que necessitava de variadas formas de violência.

Ao chegar ao Brasil, Mãe Susana tornou-se escravizada do cruel comendador Fernando P. que “[...] derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligéncia, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência!” (Reis, 2022, p. 95). Ela afirma: “[...] eu sofri com resignação todos os tratos que se davam a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes

com a mais cruel injustiça” (Reis, 2022, p. 95). Quando Luísa B. se casou – também com um homem ruim – ela foi ser escrava deles e diz: “[...] eu suportei em silêncio o peso do seu rigor” (Reis, 2022, p. 95), além de descrever as torturas do novo senhor com seus escravos que “[...] debaixo dos açoites os mais crueis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultavam vivos, onde, carregados de ferros, como malévolos assassinos, acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão” (Reis, 2022, p. 95) eles eram submetidos. Somente com a morte de Paulo B. a senhora e os escravizados amenizaram seus sofrimentos.

Mãe Susana cuidava da casa e de todos (Úrsula, Luísa B. e Túlio), inclusive ela é a responsável pela formação moral de Túlio. Com o término de seu impactante relato a Túlio, o jovem ex-escravizado vai embora acompanhando Tancredo. Nesse momento da narrativa a história dos desafortunados amantes Úrsula e Tancredo prossegue. Surge o comendador — “[...] homem detestável e rancoroso” (Reis, 2022, p. 143) — que se revela também tio de Úrsula e exige se casar com a moça que foge deixando Mãe Susana sozinha na fazenda após a morte de sua mãe. Fernando P. dirige-se à casa de sua irmã ao saber da morte dela a fim de encontrar Úrsula. Susana o atende e apenas diz que a menina havia ido rezar no cemitério. Quando ele não a encontra lá, fica furioso e vaticina o destino da africana: “— Susana! Hás de pagar-me! — Bradou fora de si. — Não zombarás de mim impunemente. Ao inferno descerás, negra maldita, e todo o meu rigor não bastará para a tua punição” (Reis, 2022, p. 149). Nesse instante ele chama um feitor branco e ordena: “Que a tragam de rastos. Que a atem à cauda de um fogoso cavalo, e que o fustiguem sem piedade, e ...” (Reis, 2022, p. 150). O feitor avisa que ela chegará morta. Fernando afirma: “Morta? ... Não, poupem-lhe um resto de vida, quero que fale, e demais reservo-lhe outro gênero de morte” (Reis, 2022, p. 150). “Somente em relação à mulher negra escravizada o branco escravizador exercia livremente o poder absoluto, porque conseguia ser violento e explorá-la, sem medo de uma retaliação ameaçadora” (hooks, 2019, p. 33). Ainda ordenou dobrar o serão dos escravos que ainda nem haviam terminado o do dia anterior. O feitor se mostra indignado e se demite. Corre para avisar Susana e pede que fuja, mas ela por ser inocente não teme seu destino. Susana como não sabia precisar o paradeiro de Úrsula recebe a sentença do comendador: “Encerrem-na na mais úmida prisão desta casa, ponha-se-lhe corrente aos pés e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva” (Reis, 2022, p. 155). De fato, o “[...] tratamento brutal de mulheres negras escravizadas por homens brancos expôs a intensidade do ódio de homem à mulher e ao corpo da mulher” (hooks, 2019, p. 45). Diante disso, tanto o racismo, o ódio contra mulheres instituído pelo patriarcado quanto os ensinamentos cristãos de que a mulher seria uma sedutora má, a razão do pecado no mundo, serviram para incentivar e ratificar a brutalidade do homem branco contra as negras escravas (hooks, 2019).

Úrsula encontrava-se em um convento e escreve para Tancredo levar Susana ao seu encontro, apesar de ela já estar sofrendo na posse do comendador. Na tentativa de encontrar a mocinha, Fernando contrata dois jagunços que capturam Túlio. A ele é feita uma proposta de servidão em troca do paradeiro de Tancredo, mas o negro se faz de desentendido. Uma segunda proposta lhe é feita para que introduzisse o comendador no quarto dos amantes no intuito de assassinar Tancredo e ficar com Úrsula. Em troca receberia favores e até mesmo metade da sua fortuna se assim desejasse. Em virtude da negativa de Túlio ele foi preso, levado à fazenda do comendador e mantido sob a guarda de Antero. O ex-escravizado foge e corre para ajudar os amantes, mas morre com dois tiros disparados pelo comendador. Tancredo

também é morto por ele e Úrsula enlouquece. Na fazenda, Susana tem seu final envolta e carregada por dois negros “[...] em grosseira e exígua mortalha” (Reis, 2022, p. 184) rumo ao sepultar. Um velho sacerdote acusa Fernando: “— A infeliz [Susana] sucumbiu à força de horríveis tratos. Martirizastes a pobre velha, inocente, e que não teve parte na desaparição de Úrsula! [...] encerrastes nessa escura e úmida prisão, e aí a deixastes entregue aos vermes, à fome e ao desespero” (Reis, 2022, p. 185). O padre continua: “Porque era escrava, sobre-carregaste-a de ferros; negastes-lhe o ar livre dos campos, e entretido com novas vinganças, nem dela mais vos recordastes!” (Reis, 2022, p. 185). O padre mostra a Fernando todos os seus males: os assassinatos, a loucura de Úrsula, a escravidão cruel a que submetia seus escravizados.

Ao observarmos os casos de Túlio e Mãe Susana, vale ressaltar que questões relativas ao gênero, raça e condição social nos ajudam a entender o motivo pelo qual a Túlio foram feitas propostas de ser um escravo do comendador ou de ser recompensado caso o ajudasse, mesmo ele sabendo que o negro mentira para proteger Tancredo, enquanto à Mãe Susana simplesmente essa possibilidade não foi sequer cotejada. A única coisa a fazer no caso dela foi martirizá-la com a escravidão, os ferros, o calabouço, a fome até a morte. Nesse sentido, é pertinente a observação de bell hooks (2019, p. 59) relacionando racismo, sexism e escravidão: “Enquanto racismo claramente foi o mal que decretou que pessoas negras seriam escravizadas, sexism foi o que determinou que o destino da mulher negra seria mais pesado, mais brutal do que o do homem negro escravizado”. De fato, mesmo a escravidão aparentemente sendo igual a todos os escravizados, ela foi sentida de forma diferente por homens, mulheres, crianças e idosos. Túlio ajudou Tancredo e mereceu a liberdade na forma da alforria, já Susana ajudou a senhora e sua filha e foi praticamente esquecida em casa ao alcance da ira do cruel senhor de escravos Fernando P. Dessa forma, tentamos demonstrar que

O domínio interpessoal do poder refere-se ao modo como os indivíduos vivenciam a convergência de poder estrutural, cultural e disciplinar. Esse poder molda identidades interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade, nação e idade que, por sua vez, organizam as interações sociais. A interseccionalidade reconhece que a percepção de pertencimento a um grupo pode tornar as pessoas vulneráveis a diversas formas de preconceito, mas, como somos simultaneamente membros de muitos grupos, nossas identidades complexas podem moldar as maneiras específicas como vivenciamos esse preconceito (Bilge; Collins, 2021, p. 29-30).

A interseccionalidade busca a compreensão da forma como as opressões são sentidas baseadas na experiência individual que por vezes passa despercebida (Bilge; Collins, 2021). “Homens e mulheres frequentemente sofrem o racismo de maneiras diferentes, assim como mulheres de diferentes raças podem vivenciar o sexism de maneiras bastante distintas, e assim por diante” (Bilge; Collins, 2021, p. 30). No final do romance venceu o patriarcado tirânico com todo o seu poder.

## Considerações finais

No romance *Úrsula* (1859), Maria Firmina dos Reis nos oferece um retrato da escravidão no Brasil oitocentista desde o cruel momento do tráfico de africanos até os horrores vivenciados pelos escravizados em território nacional. Por meio de um ponto de vista interno,

ou seja, dos cativeiros é possível ter noção do quanto o poder patriarcal era considerado inviolável e opressor resultando em agonia e morte a todos aqueles que ousassem afrontá-lo, sejam eles mulheres, escravizados, padres, crianças, filhos ou esposas. Racismo e sexismos também são evidenciados no decorrer dos acontecimentos. Dessa maneira, a autora expõe as inúmeras perdas sofridas pelos africanos e afrodescendentes que aqui viveram: pátria, família, liberdade, vida, identidade, crença religiosa e língua.

Em nossa análise, pretendemos demonstrar que a escravidão é trágica nos termos de Terry Eagleton (2013), uma vez que ela recupera elementos do trágico que foram incorporados ao longo do romance como a ideia de destino (*anankê*) inexorável, de sofrimento (*páthos*), de catarse (*kátharsis*), da presença de um conflito baseado em extremidades opostas, da tentativa de despertar nos leitores uma certa consciência, de discutir valores da existência humana, da ideia de representar e ao mesmo tempo questionar a realidade, além de não estar representando pessoas, mas a vida, a coletividade da Mãe África. Ademais, tentamos entrelaçar essa ideia do trágico com o conceito de interseccionalidade, uma vez que a sobreposição de opressões pode ser evidenciada na personagem Mãe Susana a qual simboliza a intersecção de raça (negra), classe (escravizada) e gênero (mulher), conforme teorias de Kimberlé Crenshaw (originada em 1989), Carla Akotirene (2019), Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021). Além do mais, procuramos apresentar como a interseccionalidade é uma importante ferramenta de análise para entender como as relações de poder operam a fim de gerar opressão e desigualdade em mulheres negras, no caso em mulheres negras escravizadas. Mãe Susana sofre com múltiplas opressões ao longo da narrativa: gênero, raça, violência, privação de liberdade, usurpação de identidade e de pertencimento, conforme tentamos evidenciar em nossa análise da referida personagem.

Maria Firmina dos Reis consegue, com a criação da supracitada personagem, entrelaçar o escravismo trágico com a perspectiva interseccional em seu romance abolicionista *Úrsula* (1859). Faz-se relevante, portanto, que os fatores de opressão possam ser considerados em sua intersecção e a escravidão no Brasil possa ser lida sob a perspectiva do trágico, sob a perspectiva da interseccionalidade trágica conforme a que ocorre com Mãe Susana, uma vez que essa personagem, simbolicamente, representa as inúmeras mulheres negras escravizadas no Brasil que foram violentamente sequestradas de sua terra natal e submetidas às mais variadas opressões ao longo de suas vidas. Dessa forma, ressaltamos a profundidade do retrato da escravidão delineado por Maria Firmina dos Reis em *Úrsula* (1859), evidenciando a intersecção de opressões sofridas por Mãe Susana. A análise do trágico, segundo Eagleton (2013), aliada à lente interseccional, oferece *insights* sobre como as dinâmicas de poder e as formas de opressão se entrelaçam, ampliando a compreensão da experiência das mulheres negras escravizadas no Brasil. Essa perspectiva enriquece a leitura do romance, destacando a relevância da interseccionalidade na análise das questões sociais e históricas abordadas pela autora.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: 34, 2017.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2021.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, p. 7-16, 2002. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4253342/mod\\_resource/content/1/InterseccionalidadeNaDiscriminacaoDeRacaEGenero\\_KimberleCrenshaw.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4253342/mod_resource/content/1/InterseccionalidadeNaDiscriminacaoDeRacaEGenero_KimberleCrenshaw.pdf). Acesso em: 12 nov 2023.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 59, p. 223-236, 2018a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28876>. Acesso em: 18 jan. 2024.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. *Literafro – portal da literatura afro-brasileira*. Universidade Federal de Minas Gerais, [20--?]. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-femininos/317-maria-firmina-dos-reis-e-os-primordios-da-ficcao-afro-brasileira-critica>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018b. p. 51-79.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2013.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?* Tradução de Bhumi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. E-book.
- MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. São Luiz: COCSN, 1975.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018. p. 21-37.
- NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. A construção do negro no romance Úrsula. In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018. p. 129-141.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

# Gênero, raça e classe social: uma análise interseccional e discursiva nos contos “Maria”, de Conceição Evaristo, e “Pôncio e seus amores”, de Aldino Muianga

*Gender, Race and Social Class: An Intersectional and Discursive Analysis of the Short Stories “Maria” by Conceição Evaristo and “Pôncio and his loves” by Aldino Muianga*

**Silvana Alves dos Santos**  
Universidade Federal de Mato Grosso  
(UFMT) | Cuiabá | MT | BR  
silvanaalvessantos@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1623-3880>

**Jozanes Assunção Nunes**  
Universidade Federal de Mato Grosso  
(UFMT) | Cuiabá | MT | BR  
jozanesnunes@ufmt.br  
<https://orcid.org/0000-0002-4299-4037>

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo analisar os discursos que perpassam os contos “Maria” e “Pôncio e seus amores”, de Conceição Evaristo e Aldino Muianga, respectivamente, verificando como a escrita desses autores respondem ao feminismo interseccional das múltiplas dimensões de gênero, raça e classe social, a partir da “enformação” dada aos conteúdos e às formas que constituem as narrativas. Para tanto, toma como base a teoria bakhtiniana e estudos sobre a intersecionalidade, entre outros relacionados ao feminismo negro. A análise dialógica revela que os contos apresentam uma heterodiscursividade que expressa as axiologias e posições valorativas arrebanhadas do calor da ordem social, cultural e histórica, além de ratificar o entendimento de que mulheres negras se veem obrigadas a travar uma luta perene e agigantada para fugir das amarras do racismo, machismo, misoginia e de outras vertentes da desigualdade que as imprensam desde o período colonial.

**Palavras-chaves:** Literatura afro-brasileira; Literatura moçambicana; Dialogismo; Interseccionalidade.

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze the discourses that permeate the short stories “Maria” and “Pôncio and his loves”, by Conceição Evaristo and Aldino Muianga, respectively, to see how the writing of these authors responds to the intersectional feminism of the multiple dimensions of gender, race and social class,

based on the “enformation” given to the contents and forms that make up the narratives. To this end, it is based on Bakhtinian theory and studies on intersectionality, among others related to black feminism. The dialogical analysis reveals that the short stories present a heterodiscursivity that expresses the axiologies and evaluative positions taken from the heat of the social, cultural and historical order, in addition to ratifying the understanding that black women are forced to wage a perennial and agigantic struggle to escape the bonds of racism, machismo, misogyny and other aspects of inequality that have imprinted them since the colonial period.

**Keywords:** Afro-Brazilian literature; Mozambican literature; Dialogism; Intersectionality.

## Introdução

Há muitos estudos sobrelevando a importância político-social das literaturas construídas à margem. Essas produções são múltiplas e com focos bastante diversificados, mas é seguro afirmar que elas convergem no ideal de dar visibilidade àqueles que sempre foram marginalizados e excluídos das dinâmicas sociais. Assim, configura-se uma expressão direta da subjetividade negra e das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2010, p. 13). Perseguindo essa lógica, prima por abordar o avesso da história e valorizar os discursos daqueles que, de modo proposital, foram apagados, realizando um processo de “escovar a história à contrapelo” (Benjamin, 2012, p. 70).

Na acepção de Benjamim (2012, p. 70), escovar a história à contrapelo é narrar a história que a história não conta, é trazer as vozes que foram caladas, silenciadas. É apresentar uma narrativa mais fiel aos acontecimentos, infiltrando o contradiscurso dos vencidos, isto é, dos desfavorecidos economicamente, das mulheres, dos negros, dos homossexuais e de todos aqueles, cuja existência fora marcada ferozmente pela violência, exploração e negação de direitos básicos e essenciais, sem deixar, porém, de referenciar a luta, o poder de resistir para continuar existindo e fazendo história (Duarte, 2009, p. 64).

Construída sobre essas bases políticas e ideológicas, a literatura afro-brasileira e a literatura moçambicana materializam “um universo discursivo povoado por uma diversidade de linguagens e vozes sociais, que são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada, horizontes semânticos e axiológicos.” (Bakhtin, 2015, p. 13). Esse heterodiscurso é conscientemente orquestrado para questionar a ordem vigente, mostrar que a desigualdade social é um processo latente dentro das relações sociais, presente em

várias partes mundo, mas que, de modo preponderante, atormenta a sociedade brasileira e africana e vem por anos a fio determinando um lugar aos grupos considerados subalternos.

Neste sentido, o interesse deste trabalho é mostrar que o *corpus* elegido para análise se destaca de outras narrativas de denúncia social, porque, reúne e aponta, de modo explícito, os mecanismos que imobilizam as mulheres negras na sociedade contemporânea, denotando que as variáveis econômicas, de gênero, de raça e de classe social se intersectam e atingem de modo distintos homens, mulheres, brancos e negros (Crenshaw, 2002, p. 172). Nessa direção, em diálogo com os pressupostos bakhtinianos e estudos interseccionais, analisaremos e daremos relevo aos discursos presentes nos contos “Maria” e “Pôncio e seus amores”, perseguindo o propósito de demonstrar como a escrita desses dois escritores reúne, nesses textos, a perspectiva interseccional de gênero, raça e classe social, a partir da “enformação” dada aos conteúdos e às formas que constituem as narrativas.

## Sobre o aporte teórico

Percorrendo o histórico do universo romanesco, Bakhtin (2015, p. 27) destaca que o romance enquanto gênero é uma construção verbal “pluriestilística, heterodiscursiva, heterovocal”, rendido a leis estilísticas distintas e ancorando-se em planos linguísticos diferenciados. Isso quer dizer que, apesar de ter suas peculiaridades, origina-se a partir do agrupamento de fatos que ocorrem ou se dão na esfera jornalística, na ciência, na religião, nas culturas, nos costumes e demais formas de produzir conhecimento e modos de organização de vida, refratando e refletindo o que previamente já foi vivido ou dito por alguém, em um determinado contexto da existência humana. Insiste o teórico que o romancista se utiliza de diversos gêneros e das linguagens que os compõe como “formas elaboradas de assimilação verbal da realidade” (Bakhtin, 2015, p. 109).

Sob essa perspectiva, explica Bakhtin (2019, p. 66), que o romance agrega a particularidade de ser “[...] o único gênero em formação e ainda inacabado”, lhe afiança ser distinto de qualquer outro gênero discursivo. Nas palavras do autor, essa excentricidade, se dá porque as nuances que dão origem ao romance, emaranham-se diante dos nossos olhos, são colhidas nas transformações históricas, nos pontos de vista, no florescimento de novas ideias e visões de mundo, nos acontecimentos diários que constituem e integram a vida social. Diríamos também que o romance é o único gênero criado e “alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, ao passo que outros gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas se adaptam – uns melhor, outros pior – às condições de existência” (Bakhtin, 2019, p. 67).

Nesse enquadramento, para edificar uma obra, o prosador reúne todos os fatos que lhe for útil, ressignifica e acrescenta o que lhe convier, à luz das especificidades literárias e os reproduz em um mundo criado pela sua imaginação, imprimindo-lhe a subjetividade que for possível. Essa peculiaridade autoriza o romancista criar variadas enunciações, envoltas de crenças e valores, situadas em contextos sócio-histórico-culturais próprios e envolvendo interlocutores específicos. Por ser assim, tão multifacetado, o romance e os gêneros romancescos em geral também se mostram como um instrumento robustamente ideológico, “que nos autorizam a desafiar os limites de uso das palavras para evidenciar, denunciar, mascarar ou dissimular uma dada realidade social” (Santos; Nunes, 2022, p. 192).

Assim, não é difícil perceber que o homem no romance é fundamentalmente o homem que fala, visto que, a prosa é construída por enunciados arrebanhados dos múltiplos e variados discursos que circulam no mundo. Neste processo, o que se observa é que, a palavra para alcançar o caráter dialógico, não pode juntar-se ao romance de forma congelada ou coisificada. Também não é possível separá-la do contexto que surge, porque, certamente ela esvaziaria-se de sentido, perderia o valor semântico e todo o poder que retém. Nessa linha interpretativa, faz-se imprescindível recorrer aos apontamentos realizados por Nunes (2019, p. 30) que, com base na teoria bakhtiniana, destaca:

A palavra apropriada é própria à medida que é usada em contextos específicos, com uma intenção discursiva definida. Todavia, mesmo sendo atualizada em contextos únicos, ainda que singular, a palavra é sempre novamente orientada dia-logicamente a um interlocutor real ou virtual, presente ou ausente, próximo ou distante de outros discursos já proferidos e antecipados.

Feitas essas considerações, cabe assinalar que essas características atravessam, em maior ou menor grau, todo e qualquer gênero discursivo. Com isso em mente, observaremos na composição de “Maria”, de Conceição Evaristo, e “Pôncio e seus amores”, de Aldino Muianga, como se dá a seleção vocabular/linguística que compõe o plano discursivo dos autores, como este é esteticamente organizado de modo a refratar suas ideias e julgamentos de valor colhidos no mundo real e transplantados para obras. Neste sentido, temos em mente que encontraremos nestes escritos uma mescla de discursos oriundos “do dia a dia”, do “retórico” e possivelmente “do científico”, entre outros (Bakhtin, 2015, p. 51). E que todos os enunciados que os compõe estarão “agitado e tenso de discursos, avaliações e acentos alheios” (Bakhtin, 2015, p. 48).

Para o recorte analítico aqui proposto, é válido considerar outro conceito essencial à análise da linguagem literária. Trata-se da distinção cunhada por Bakhtin (2011) sobre as instâncias criadoras insoláveis: autor-pessoa, autor-criador e autor-contemplador. A primeira entidade é concebida pelo autor russo como a pessoa física, o escritor, o artista. Já o segundo é o responsável pela construção da forma artística. É o autor-criador quem dá à personagem e ao enredo os contornos materiais à luz de um movimento axiológico e semântico, ou seja, a partir de um modo próprio e pessoal de ver o mundo (Faraco, 2005, p. 42). O terceiro elemento da tríade é o leitor (autor-contemplador), participante externo da obra, que, a partir da contemplação/leitura, atribui uma nova carga de valor, amplamente balizada pelas ideologias na qual está imerso (Bakhtin, 2011, p. 9).

São essas elucubrações, os pilares sob o qual se assenta nosso trabalho de análise dos contos “Maria”, de Conceição Evaristo, e “Pôncio e seus amores”, de Aldino Muianga. Ainda que se pense que esses escritos estejam imersos em contextos descoincidentes em relação à cultura, à organização social, aos costumes, aos modos de vida e à localização geográfica, há dentro das obras e entre as obras traços que ensejam mútuas relações discursivas e que retumbam, portanto, relações dialógicas. Nesse sentido, as duas narrativas corroboram para demonstrar que a questão das desigualdades sociais no mundo é sistêmica e antiga, mas que, mulheres negras, são mais afetadas, porque “partem de pontos diferentes e consequentemente desiguais” (Ribeiro, 2019, p. 42).

## A interseccionalidade

A ideologia da inferioridade da raça, atrelada à construção social negativa do que é ser mulher, provoca um alargamento das exclusões que sofre a população feminina negra. Restritas de participação social, os corpos e as vidas dessas mulheres são relegados a espaços que são desassistidos pelo Estado. Segundo Carneiro (2019, p. 15), as condições socioeconômicas desses grupos, em várias partes do mundo, são piores do que qualquer outro seguimento populacional, pois elas tendem a participar menos do mercado de trabalho, com uma taxa inferior à das mulheres brancas, que já é considerada baixa. Em relação ao homem negro, a mulher negra também perde em questão de renumeração e espaço no mercado de trabalho, conforme informações coletadas pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese, 2021).

Convergindo dialogicamente com Carneiro (2019), os estudos de Dalcastagnè (2014, p. 299) reforçam que “ser mulher e ser negra marca um espaço de interseccionalidade onde atuam diferentes modos de discriminação, raramente reconhecidos Os eixos de poder raça, gênero, etnia e classe fundamentam e estruturam os âmbitos sociais, políticos e econômicos, derivando daí uma bagagem única de opressão social que só as mulheres não brancas experimentam (Santos; Nunes, 2022, p. 19).

Dalcastagnè (2014), destaca que, apesar das injustiças geradas pela tríade racismo, sexismo e classe já terem sido amplamente denunciadas por diversas estudiosas feministas, o cerne da questão reside na intencionalidade. O termo, na forma como é percebido e analisado na contemporaneidade, engloba uma concepção revolucionária, uma quebra com as visões monolíticas e rasas acerca das circunstâncias sociais que impactam a realidade feminina negra.

Collins (2021) pondera que a interseccionalidade é uma ferramenta metodológica analítica imprescindível para se compreender que as relações de poder que aglutinam gênero, raça e classe não se manifestam como elementos distintos e excludentes, mas sim como mecanismo que se entrecruzam e agem de maneira conjugada, criando barreiras adicionais e até mesmo intransponíveis para mulheres negras. Para a autora,

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária — entre outras — são interrelacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins, 2021, p. 16).

Segundo a perspectiva de Santos e Nunes (2022), com fundamento em Crenshaw (2002), considerar essas afirmações implica em entender que a interseccionalidade examina os diversos sistemas de subordinação, que são comumente descritos de várias maneiras: dupla discriminação, tripla discriminação, discriminação composta e cargas múltiplas. Dito de outro modo, pode-se dizer que a interseccionalidade, relaciona “as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (Crenshaw, 2002, p. 177).

Ademais, explica como “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177).

Todos esses argumentos ratificam que, além das questões de gênero e raça, há outros marcadores que hierarquizam as experiências e concorrem para o dilatamento das exclusões, amontoando mulheres negras em espaços desprestigiados e degradantes da sociedade. Dito isso, a seguir, demonstraremos como essas vozes feministas dão forma aos contos “Maria” e “Pôncio e seus amores” e como essas duas narrativas espelham as circunstâncias de opressão e marginalização ocasionadas pelo gênero, raça e classe social, e como tais eixos opressores recaem sobre as personagens negras femininas, enredando-as para invisibilidade e para as margens da sociedade.

### **Gênero, raça e classe social nos contos “Maria”, de Conceição Evaristo, e “Pôncio e seus amores”, de Aldino Muianga**

“Maria” é um dos quinze contos que integram a obra *Olhos D’água*, escrita por Conceição Evaristo, publicada em 2016. Narra a história de uma mulher negra, moradora de favela, que sobrevive da prestação de serviços em casas de famílias ricas. A heroína é mãe solo, arca com as responsabilidades familiares sozinha. Após um dia de muito trabalho, bastante cansada, embarca em um ônibus que esperou por horas para voltar para casa. Durante o percurso, o coletivo é assaltado pelo ex-companheiro, pessoa por quem fora apaixonada e com quem teve o primeiro dos seus três filhos. Os passageiros, revoltados com o assalto, ficam ainda mais irados quando percebem que Maria foi a única pessoa que estava no ônibus e não foi assaltada, passando a ofendê-la, humilhá-la e agredi-la até a morte.

Narrado em terceira pessoa, o conto é enformado em três laudas e meia, ambientado em dois lugares: o ponto de ônibus e o interior do coletivo. A pluridiscursividade manejada pela autora-criadora, traz a heroína na primeira linha do conto, cujas informações que seguem a descrevem como uma cidadã que pertence ao substrato social que agoniza com “as consequências interativas do racismo e da discriminação sexual”, que tem “a fruição dos direitos e garantias básicas” drasticamente limitados e que, portanto, maneja num modo de vida social frágil e insustentável (Crenshaw, 2002, p. 182). Examinemos:

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. Os ônibus estavam aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir o nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos gostavam de melão? (Evaristo, 2016, p. 39-40).

Pode-se dizer que a escolha pela ambientação “ponto de ônibus” é um indicativo da segregação entre os grupos socioeconômicos divergentes, pois sabe-se que pelo local transita a população de baixa renda, que tem, na maioria das vezes, o transporte público como único meio para se locomover. No período seguinte, a autora-criadora destaca que a protagonista “Estava cansada de esperar”, aludindo a longas esperas que essas trabalhadoras enfrentam para retornar a periferias ou favelas onde residem, após jornadas de trabalho pesadas e exaustivas. Em “Se a distância fosse menor, teria ido a pé”, o uso da oração subordinada adverbial condicional, introduzida pela partícula “se”, descortina as longas distâncias que as operárias realizam cotidianamente para poder prover o mínimo às suas famílias. Essas questões, ao nosso ver, comprovam a alusão à classe.

Não deixemos de notar que os fios discursivos expelem que “Maria” não recebia auxílio transporte por parte de seus empregadores, pois narra-se que “Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. Os ônibus estavam aumentando tanto!”. Ao mencionar o inflacionamento da tarifa, a narradora deixa entrever que, muito em breve, para continuar trabalhando, Maria terá que ir a pé para o trabalho, fato que certamente redimensionaria sua exaustão. Fica subtendido que a protagonista não tem salário fixo, nem qualquer garantia trabalhista assegurada, pois pelo dia árduo de trabalho, “Ganhara as frutas e uma gorjeta”. Levou também para casa o osso do pernil que a “patroa ia jogar fora” acionando que as vozes que o conto reúne entoam que a fome e a insegurança alimentar rondam a protagonista e seus rebentos.

Repara-se que a ideologia veiculada pelo ato narrativo ergue crítica aos valores e às ideias que sustentam as sociedades capitalistas. Temos declarado que o trabalho doméstico, embora contribua para o bem-estar das famílias e, em muitos casos, favoreça o aumento do capital de quem pode contratá-lo, não é reconhecido, tampouco valorizado. Essa forma de entender o serviço doméstico como algo irrelevante e de menor valor frente a outras ocupações, passa também pelo fato de ser realizado, em sua maioria, por mulheres negras. Sendo elas de existência ofuscada pelo gênero e pela raça, ao tomar essa atividade laboral como meio de sobrevivência, passam também a serem vítimas de relações de poder que emanam das questões de classe social, já que muitos empregadores se servem dessa condição para não renunciar adequadamente e, até mesmo, se eximirem da obrigação de pagar o que é devido (Crenshaw, 2002, p. 183).

Por vezes, nota-se que o trajeto responsivo assumido pela autora-criadora reúne ideias e valores que não se desviam da perspectiva interseccional. Nesse jogo discursivo, as enunciações que destacam o discurso do outro podem ser visibilizadas quando a autora-criadora dá um caráter individualizado ao sentido de que mulheres negras não são somente alvos das inserções sociais e econômicas de menor status social e salarial, como também são as vítimas preferenciais da exploração da sua capacidade produtiva. Esse recorte plurivocal, sob uma orientação particular e específica, convoca uma convergência dialógica com a perspectiva feminista, reiterando que a figura feminina negra continua acumulando “desvantagens em qualquer aspecto da vida social” (Carneiro, 2019, p. 47).

Igualmente, percebe-se que o universo heterodiscursivo da obra concatena dialogicamente com as enunciações de Ribeiro (2019, p. 65), reiterando a premissa de que, o fato de “mulheres negras ocuparem lugares de maior vulnerabilidade faz com que certas medidas consideradas retrógradas atinjam esses grupos de maneira mais acintosa”). Soma-se a isso, o fato de a subjetividade criadora do texto contribuir para evidenciar que o perfil

elegido para o trabalho doméstico continua a reproduzir não só a ordem escravocrata, mas também às construções conservadoras de gênero que definem perfis e identidades negativas para mulheres negras (Gonzalez, 2018). Constatase, assim, uma relação dialógica de ratificação das pautas feministas.

Ainda dentro dessa perspectiva analítica, chama a atenção, em especial, a forma como a autora se serve dessas vozes feministas para estruturar suas necessidades enunciativas e colocar para o autor-contemplador detalhes visuais que lhe instigam a imaginação e o leva compreender que existem situações que somente uma mulher negra pode experimentar. O juízo de valor que encorpa as imagens projetadas na obra, reclamam que os sistemas de dominação – gênero, raça e classe – atuam conjuntamente e retiram de Maria não só a dignidade e a qualidade de vida, como lhe suga a própria vida, já que a empobrecida empregada doméstica não conseguirá chegar em casa. Averiguemos como essa questão revela-se no plano narrativo:

Ao entrar, um homem levantou lá de trás, do último banco, fazendo um sinal para o trocador. Passou em silêncio, pagando a passagem dele e de Maria. Ela reconheceu o homem. Quando tempo, que saudades! Como era difícil continuar a vida sem ele. Maria sentou-se na frente. O homem assentou-se ao lado dela. Ela se lembrou do passado. Do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros enjoos. Da barriga enorme que todos diziam gêmeos, e da alegria dele. Que bom! Nasceu! Era um menino! E haveria de se tornar um homem. Maria viu, sem olhar, que era o pai do seu filho. Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém. Sentiu uma mágoa imensa. Por que não podia ser de outra forma? Por que não podiam ser felizes? E o menino, Maria? Como vai o menino? cochichou o homem. Sabe que sinto falta de vocês? Tenho um buraco no peito, tamanha a saudade! Tô sozinho! Não arrumei, não quis mais ninguém. Você já teve outros... outros filhos? A mulher baixou os olhos como que pedindo perdão. É. Ela teve mais dois filhos, mas não tinha ninguém também! Homens também? Eles haveriam de ter outra vida. Com eles tudo haveria de ser diferente. Maria, não te esqueci! Tá tudo aqui no buraco do peito... (Evaristo, 2016, p. 40).

O encontro do casal traz uma emotividade fugaz para o texto. O “ex-homem” de Maria, em meio ao barulho e às turbulências que ocorria dentro do ônibus, vai sussurrando palavras que fazem a protagonista voltar no tempo e rememorar os dias felizes que tivera ao lado do pai do seu filho. Ele a conforta, faz confissões, pergunta sobre o filho e demonstra arrependimento por tê-los deixado: “Maria, não te esqueci! Tá tudo aqui no buraco do peito...”. Após essa fala, a áurea romântica transfigura-se rapidamente e a aflição e a angústia passam a dominar a trama:

[...] levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos. O mais velho, com onze anos, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão. O de lá de trás vinha recolhendo tudo. O motociclista seguia a viagem. Havia o silêncio de todos no ônibus. Apenas a voz do outro se ouvia pedindo aos passageiros que entregassem tudo rapidamente. O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos? Era a primeira vez que ela via um assalto no ônibus. Imaginava o terror das pessoas. O comparsa de seu ex-homem passou por ela e não pediu nada. Se fossem outros os

assaltantes? Ela teria para dar uma sacola de frutas, um osso de pernil e uma gorjeta de mil cruzeiros. Não tinha relógio algum no braço. Nas mãos nenhum anel ou aliança (Evaristo, 2016, p. 41).

No primeiro plano, a autora-criadora destaca o sofrimento da protagonista, registrando que ela não temia o perigo colocado pelos assaltantes, tão pouco a morte, "Sim da vida", a vida em questão e a dos filhos. Ali acuada, a heroína conjecturava o destino cruel e ainda mais miserável que levariam, caso ela morresse: "O mais velho, com onze anos, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão." (Evaristo, 2016, p. 41). Obviamente, Maria não queria que nenhum de seus meninos fosse absorvido pelo crime, não queriavê-los envolvidos com atividades ilegais, então, precisava continuar viva, cuidar deles. Só pensava neles: "Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos?" Essa tensão narrativa instaurada pelo assalto, ocorreu de forma rápida e assim que os assaltantes finalizaram o "trabalho", desceram do ônibus e desapareceram:

Alguém gritou que aquela puta safada conhecia os assaltantes. Maria assustou-se. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai do seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu uma voz: Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois. Outra voz ainda lá do fundo do ônibus acrescentou: Calma gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também. Alguém argumentou que ela não tinha descido só para disfarçar. Estava mesmo com os ladrões. Foi a única a não ser assaltada. Mentira, eu não fui e não sei por quê. Maria olhou na direção de onde vinha a voz e viu um rapazinho negro e magro, com feições de menino e que relembrava vagamente o seu filho. A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões! O dono da voz levantou e se encaminhou em direção a Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha!... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção a Maria. O motorista tinha parado o ônibus para defender a passageira: Calma, pessoal! Que loucura é esta? Eu conheço esta mulher de vista. Todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo do trabalho, da luta para sustentar os filhos... Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão (Evaristo, 2016, p. 41-42).

Percebe-se que a tensão ideológica que atravessa o conto gira em torno da temática gênero, raça e classe, apontando como esses mecanismos condicionam estruturalmente a percepção dos passageiros sobre Maria. No excerto, todos esses eixos de poder surgem amalgamados e conseguem marginalizar a personagem de tal maneira, que sua imagem perante os outros passageiros, expressa-se de modo altamente depreciativo, como se comprova pelas falas "aquela puta safada". Mais adiante essa voz misógina e preconceituosa aparece novamente "Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!". Vejam que ao termo negra, utilizado para referir-se à Maria é acrescido o adjetivo "safada" valorando-o de modo negativo. Em seguida, deflagram-se as acusações e a fúria contra a protagonista.

Apesar de algumas vozes intercederem em favor de Maria, o esforço foi em vão, pois a ela não foi concedido o direito de se defender e quando tentou foi silenciada com mais agres-

sões verbais: “a negra ainda é atrevida”. Observa-se que essa cena apresenta uma relação de convergência com os estudos formulados e replicados por Spivak (2010, p. 67), quando delata que “o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”. Percebe-se que a posição da autora vai ao encontro do discurso de Spivak (2010), apontando que, no imaginário social, a mulher negra ocupa o lugar da desqualificação e da desumanização e esse lugar de descrédito não lhe permite discursar, nem mesmo para se defender das acusações sem fundamento.

Nas representações sociais do conto, o que se percebe é que “o falar”, o poder de se manifestar, se defender “não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de existir” (Ribeiro, 2019, p. 64). Atenta-se que para mulheres como Maria “o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça” e outras garantias fundamentais tão ufanadas pela Constituição Federal (1988) não se aplicam. Maria é inocente, mas o fato dela ter a pele preta, ser mulher e pertencer a uma classe econômica desfavorecida, a fez ser arbitrariamente julgada e sentenciada com o linchamento: “quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado.” (Evaristo, 2016, p. 42). É assim que a autora demonstra que racismo, sexismo e classicismo se curvam às injustiças e alicerçam contextos ilícitos e bárbaros, cujo saldo é sempre nefasto para as mulheres negras.

Destoando da construção narrativa de “Maria”, o conto “Pôncio e seus amores”, inscrito na obra *A noiva de Kebera* (2016), do escritor Aldino Muianga, nos traz outras inscrições sobre gênero, raça e classe. Nesta trama, o núcleo dramático gira em torno de um protagonista masculino, que, através de suas atitudes e comportamentos, vai apontando as implicações culturais que definiu e ainda vem sustentando os papéis atribuídos à mulher negra na sociedade moçambicana. Para tanto, toda a reflexão em torno do conto remete aos tratamentos desrespeitosos, vexatórios e pouco sensível às necessidades e ao bem-estar desse grupo. Inunda o texto a mensagem de que a dinâmica relacional contingencia a população feminina à função de serviçal, esposa, dona de casa, mãe e objeto de prazer, deixando-as reféns dos caprichos e dos mandos masculinos.

É neste sentido que a personalidade e o caráter do protagonista são moldados. Cabe observar que o próprio nome da narrativa “Pôncio e seus amores” já comporta uma carga heterodiscursiva que que reúne uma tessitura de vozes com vistas a carregar essa abundância de significações e previamente nos revelar o conteúdo que será enformado no conto. O conto nos narra a história de um homem que trabalha em uma instituição financeira, casado, pai de cinco filhos, mas que costuma ser indiferente e infiel à esposa, às atribuições do casamento e à sua prole. Pôncio, como o próprio autor-criador metaforicamente o descreve, é uma “ave de arriabação”, sempre “foi de certo modo, inconstante no relacionamento com mulheres. Sabe-se atraente, sedutor e bem-falante” (Muianga, 2016, p. 119).

No dicionário Michaelis (2008), “ave de arriabação” significa pássaro migratório, que emigra constante para outros lugares e, no popular, quer dizer pessoa que não se fixa em lugar algum; forasteiro, andarilho. A metáfora, manuseada pelo autor, transmite bem a natureza e as características emocionais e a personalidade instável do protagonista, pois assim como as aves têm a tendência de migrar rapidamente para outros lugares, Pôncio também assume o lugar de transeunte, no sentido de que, mesmo sendo casado, pula constantemente de um relacionamento amoroso para outro. Por certo, essa voz que tricota a representação comportamental do personagem, derrama no texto uma repulsa contra a traição e reflete

a importância que o autor-criador tenta instituir à fidelidade e ao compromisso conjugal. Assim, juízo de valor sulcado, não se harmoniza com as atitudes que Pôncio manifesta em relação às mulheres.

No quesito foco narrativo, o conto se assemelha à estrutura de *Maria*, pois a perspectiva escolhida para contar história é a terceira pessoa, com foco nas atitudes insensatas do protagonista, mas também em algumas ações de personagens secundárias, evidenciando que o lugar social da mulher negra moçambicana está na base da pirâmide, voltado para funções domésticas, cuidado, trabalho não remunerado, dependência econômica e subserviência. Em maior parte, tem como cenário o interior de uma instituição bancária, local de trabalho e onde Pôncio conhece, seduz e atrai suas parceiras para as aventuras extraconjogais. É neste lugar que Pôncio avista uma cliente que lhe prende a atenção: “ele deita sobre ela um olhar curioso” (Muianga, 2016, p. 114). O funcionário, examina a conta da cliente e forja uma situação para retê-la mais tempo no local: “Há um problema na sua conta”. Diz que precisa averiguar e pede que a mulher aguarde (Muianga, 2016, p. 114).

Enquanto o tempo transcorre, o autor, sem mencionar o nome e sem quaisquer sinais que responsabilize a personagem pelo interesse que despertara em Pôncio, a descreve como uma “senhora”, de estatura baixa, que usava turbante colorido e “um vestido confeccionado com o mesmo tecido, estampado com imagens sugestivamente afrotropicais, que lhe desce até os pés” (Muianga, 2016, p. 114). Casada, “aos vinte e cinco anos de idade já ia no quarto filho e levava uma vida de obediência cega e incondicional” (Muianga, 2016, p. 114). Era, segundo o narrador, muito sozinha, sem amizades e que “faz a vida entre quatro paredes da casa, enfadonha, triste e vazia”. Sobre o esposo, temos as seguintes descrições:

Intransigente e conservador, o esposo é o produto de uma educação austera, de linha tradicional. Fez-se homem nas matas da luta da libertação. Hoje, nestes primeiros alvores da independência, é influente, poderoso, respeitado e medalhado pela bravura e intrepidez reveladas nas emboscadas do inimigo colonial-português. Confina a esposa nos estreitos limites do lar (Muianga, 2016, p. 116).

[...] dirige a casa como uma posição avançada do seu comando: com mão-de-ferro, tirania e prepotência. Comandante de uma unidade operacional, passa os dias ausentes de casa, em jantares de serviço, em reuniões no Estado-maior, em operações ou em delegações no estrangeiro. Nas raríssimas noites de intimidade conjugal precede o ato definindo estratégias, esboçando planos de assaltos às bases do inimigo, a corrigir posições. Pela madrugada, embarca no WAZ a caminho do quartel com a promessa de voltar daí tempos. Resignadamente, ela aceitou esta fatalidade como algo que se agravou profundamente no seu destino (Muianga, 2016, p. 117).

Temos claro que ao utilizar os adjetivos “intransigente e conservador” para qualificar a personalidade do esposo, o autor-criador aponta a intenção de construir a imagem deste homem, axiologicamente atrelado a sentimentos e comportamentos difíceis de serem aturados. Intransigente é aquele que é inflexível em suas ideias e valores, agindo de modo ríspido, implacável e rigoroso, sem dar espaços para que ocorra a concessão sobre algo que tem como convicto. O vocábulo conservador, por sua vez, possui uma cobertura semântica bastante próxima de intransigente. O sujeito conservador costuma ser radicalmente contrário a mudanças ou adaptações de caráter moral, social, político e religioso (Michaelis, 2008).

Os termos “mão-de-ferro, tirania e prepotência”, escolhidos para compor o segundo excerto e exemplificar o modo como o esposo administra o lar e o tratamento que dispensa à esposa, reforçam nossa convicção de que se trata de um homem metódico, ríspido e rude, que direciona toda sua atenção para o trabalho. Vê a esposa como um objeto que se integra a seu patrimônio e lhe pertence, devendo, assim, obedecer-lhe cegamente. Amor, carinho e atenção não presidem os atos do convívio conjugal. As descrições que seguem, reforçam ainda mais o temperamento complicado que certamente prejudicam o relacionamento e a vida da esposa. Adensa o narrador que:

É certo que, por via da política de promoção da mulher, do receio dos comentários da vizinhança e dos camaradas da Frente, o esposo abriu exceção que se impunha; deixou-a matricular-se num curso de alfabetização, à tarde, e a assistir as reuniões da organização da mulher. A vontade de aprender e conhecer o mundo catapultou-a para uma terceira classe, hoje é a secretaria para mobilização no comitê do círculo (Muianga, 2016, p. 116).

Nossa compreensão ativo-dialógica das informações que preenchem o sentido da passagem acima nos direciona a afirmar que a conduta desse personagem foi elaborada com vistas a representar a ideologia que recusa a igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres. A posição semântica valorativa que domina o excerto deixa visível que o esposo é uma figura representativa do machismo enraizado socialmente, que se vale do sistema hierárquico de gêneros, para validar seu “poder de macho” (Saffioti, 1987, p. 16). Notem que no enunciado o “esposo abriu exceção que se impunha; deixou-a matricular-se num curso de alfabetização”. Os verbos “abrir” e “deixar”, empregados no pretérito perfeito do indicativo, comprovam a ideologia machista, pois acenam que a esposa não era dona das próprias decisões, vivia à mercê das vontades do marido “intransigente e conservador” (Pereira, 2018, p. 24).

Além disso, as vozes que se aglutinam no cômputo do discurso, ventilam a ideia de que essa conduta machista e cerceadora de direitos, também é amplamente praticada por pais, irmãos e outros integrantes da família e da sociedade moçambicana. Essas interpretações se apoiam no enunciado “curso de alfabetização”. Sendo tal proposta de formação direcionada a pessoas analfabetas, conclui-se que a personagem até o ingresso no curso não possuía conhecimento algum sobre as letras, nunca tendo, portanto, apoio, nem meios para frequentar a escola. O autor-criador, ao reconhecer esse posicionamento das mulheres na sociedade e colocá-lo como ponto que produz subalternização, que inviabiliza o acesso à qualidade de vida e ao engajamento social, expressa uma convergência dialógica com as teorias feministas interseccionais e, assim como estes estudos, contribuiuativamente para a produção de sentidos acerca dos sistemas de privilégios que permite a poucos terem muito e a outros não terem nada (Carneiro, 2019, p. 47).

Por todo o enredo se percebe um esforço do prosador em se apropriar do vivido e, a partir de um trabalho estético, colocar essa realidade na boca ou na conduta de seus personagens. Para compor os personagens homens, recorre às vozes sociais conservadoras, que se entulham aos montes no imaginário social e objetivam unicamente manter a desigualdade e deixar mulheres refém de um sistema tirânico, que as afasta para longe das escolas e do mercado de trabalho, por consequência, ficam sem renda e sem condições de garantir sua sobrevivência. Em função da dominação masculina muitas se veem obrigadas a aceitarem o comportamento

desregrado, pouco cortês e desrespeitoso por parte dos companheiros. Observemos como o autor coloca essa questão no conto, quando retrata a relação de Pôncio com a esposa:

Fora lhe impingindo um casamento, já se vão oito anos, do qual teve cinco filhos. O lar mantém-se até à data sob um equilíbrio instável, nem água vem, nem água vai. Não que tenha em vista divorciar-se, pelo menos nos tempos mais chegados. Talvez nem isso lhe convenha. Tem em casa uma esposa ignorante e submissa, que aceita a vida que tem como uma bênção, cuida dos filhos, da roupa e lhe faz o comer. É o escudo que o protege de novos e complicados compromissos (Muianga, 2016, p. 119).

A heterodiscursividade amarrada para compor o enunciado acima desenha perfeitamente a convenção social dominada pelo machismo. Verifica-se no fragmento que o “discurso do outro já não atua como informação, instrução, regras, modelos, etc.;” ele determina os próprios fundamentos da relação ideológica do autor com o mundo (Bakhtin, 2015, p. 135–136). A voz que narra a percepção de Pôncio sobre a relação com a esposa, revela um discurso prepotente, misógino e egoísta, que além de degradar a imagem da parceira rotulando-a de “ignorante e submissa” e mantê-la sob cega sujeição, frisa que, mesmo insatisfeito com o casamento, não alimenta intenção de divorciar-se, pois na qualidade de machista convicto, sabe aproveitar bem as regalias que o patriarcado lhe concede: se sente livre para se relacionar com outras mulheres e, ao regressar ao lar, não precisa dar nada ou dar muito pouco em troca.

Nesse sentido, é imperiosa a menção de que o ato criativo absorve do contexto cultural e expelle no enredo informações que nos permitem compreender que essa bagagem machista é tão devastadora e poderosa a ponto de convencer também as próprias mulheres, de que essas imposições estigmatizantes prevalecentes nos contextos social, econômico, cultural, religioso e político é algo natural, inerente às suas vidas, devendo estas resignar-se e acomodar-se na posição servil. Ao colocar a esposa em posição passiva, resignada, que “aceita a vida que tem como uma bênção”, temos aí figurado que as mulheres também são contaminadas pela arcaica ideia de que devem “engolir” o estereótipo da inferioridade, de servir, cuidar e existir para manter o casamento e a família, mesmo em situações degradantes (Saffioti, 2015, p. 24).

O problema sublinhado pelo autor-criador, assim como suas pontuações valorativas afirmam uma convergência dialógica com os atos e estudos feministas e nos ajudam a compreender que os mecanismos de reprodução da dominação masculina são extensos e se traduzem de diversas formas. Como já abordado por Saffioti (2015, p. 24), as regras de domesticação são plantadas desde a infância. Desde cedo essas prescrições unilaterais vão perfazendo as identidades femininas e fazendo-as crer que devem se anular como pessoa para priorizar o outro. Em consequência, fomenta a crença que faz parte da natureza das fêmeas suportar o desamor, episódios de violência e abuso por parte de seus companheiros. Acrescenta a filosofa que as condições psicológicas, sociais e econômicas provocam um estado de resignação e faz com que muitas mulheres não tenham forças, para romper a relação abusiva ou de opressão em que sobrevivem (Saffioti, 2015, p. 25).

Vê-se, portanto, que em toda configuração do enredo existe a associação dos fatores gênero, raça e classe social, mostrando o autor-criador que estas categorias opressivas se entrelaçam e determinam quais as oportunidades e o tipo de vida que costuma ser permitido às mulheres. No caso em análise, o conteúdo trabalhado pelo autor não é somente

a postura desonesta e infiel de Pôncio, mas uma crítica à desigualdade de oportunidades construídas entre homens e mulheres. Pôncio, o esposo, tem escolaridade, domínio sobre os recursos produtor, renda e liberdade para ir e vir. A esposa é leiga, excluída de postos de trabalho, invisibilizada, silenciada, inscrevendo-se, desse modo, numa classe menos favorecida economicamente, arcando ainda com o desprezo do esposo, com o peso do descrédito e da desvalorização social.

## Considerações

Analiticamente, é possível verificar tanto em “Maria” quanto em “Pôncio e seus amores”, mulheres negras em posições destituídas de poder dentro de uma conjuntura social, bastante rígida. O primeiro conto constrói-se a partir de uma mistura de vozes que reafirmam o quanto o racismo rebaixa o status dos gêneros, inferioriza mulheres negras e as sujeitam à exploração e à violências físicas e simbólicas. No caso aludido, temos uma mulher negra que sobrevive da prestação de serviços domésticos. Os elementos econômicos, sociais e culturais trazidos pela autora-criadora para representar a trágica experiência de sua heroína, refletem, com êxito, o modo subalterno e dissociado de valor econômico e social com que a sociedade encara essa ocupação profissional. A configuração dialógica que o texto elabora deixa reconhecível que Maria é vítima de uma escravidão que se reestrutura para se adequar ao tempo, já que enfrenta o trabalho pesado, jornadas extenuantes, alimentação limitada, baixos salários, sendo impactada pela violência de gênero e raça.

Por outro ângulo, em “Pôncio e seus amores”, a trama discursiva, os valores e a axiologia que fundam o conto trazem um personagem masculino para problematizar aspectos que indicam a reprodução sistemática de práticas discriminatórias e segregatícias que limitam mulheres. Por meio do portar-se do personagem, fica declarada, toda a engenhosidade patriarcal articulada para confinar mulheres no recinto doméstico, negando-lhes acesso à escola, poder de compra e independência financeira. Constatamos que o autor-criador se ocupa em representar que a distribuição sexual do trabalho se sustenta na separação entre tarefas e funções consideradas adequadas para um ou outro sexo e que, nessa organização, as incumbências e atribuições de maior valor e reconhecimento social são tituladas aos homens, restando à mulher uma vivência mitigada que se resume a servir o outro e a enfrentar o desprezo e as des cortesias que advém desse processo.

Essas colocações fortalecem o entendimento de que o conto, assim como o romance, é um gênero literário que se caracteriza por sua capacidade de refratar a vida humana de maneira abrangente, pois, como visto, as ocorrências representadas pelos autores-criadores não destoam da realidade, dos eventos históricos, sociais e culturais que movimentam as relações humanas (Bakhtin, 2015, p. 27). É acertado afirmar que as duas narrativas têm como traços comuns, uma heterodiscursividade que testemunha, de modo consistente, que mulheres negras enfrentam desafios únicos e interligados devido a fatores desencadeados pela raça, gênero e classe. Entretanto, as vozes infiltradas nos textos não são uníssonas. “Maria” assimila nuances valorativas que problematizam a questão dos estereótipos, subemprego, inseguurança financeira e a violência. Nas discussões propostas em “Pôncio e seus amores”, temos uma pluridiscursividade que se contrapõe a uma ordem social que nega oportunidades educacionais, acesso a emprego, renda e faz da mulher dona de casa submissa e abnegada.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidente da República, 2023. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 09 abr. 2023.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pôlen, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma Bilge. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlè. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista de Estudos Feministas*, v. 7, n. 12, p. 171-88, 2002.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 63-78, 17 dez. de 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, p. 289-302, jul./dez. 2014.
- DIEESE, Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. *A inserção das mulheres no mercado de trabalho* (2021). Disponível em: <https://www.dieese.org.br/rel/icv/icv.xml>. Acesso em: 02 jan. 2023.
- EVARISTO, Conceição. Maria. In: *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 41-44.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, p. 37-60, 2005.
- GONZALEZ, Lélia. *Promessa para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=zow>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- MUIANGA, Aldino. Pôncio e seus amores. In: *A noiva de Kebera*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. p. 113-126.
- NUNES, Jozanes Assunção. Capítulo 1- Conceitos bakhtinianos. In: NUNES, Jozanes Assunção. *Curriculum e Responsividade: entre políticas, sujeitos e práticas*. Cuiabá: EdUFMT, 2019. p. 23-44.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. Coleção Feminismos plurais. São Paulo: Polén, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Silvana Alves; NUNES, Jozanes Assunção. Matizes da violência sexual na literatura afro-brasileira e moçambicana à luz da análise dialógica do discurso. *Organon*, Porto Alegre, v. 37, n. 74, 2022.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra R. Coulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

PEREIRA, Ianá Souza. *De contos a depoimentos: memórias de escritoras negras brasileiras e moçambicanas*. 2018. 140 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, São Paulo, 2018.

# A aventura burguesa: trabalho, casamento e traição em *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida

*The Bourgeois Adventure: Labor, Marriage and Betrayal in A falência, by Júlia Lopes de Almeida*

Laísa Marra

Universidade Estadual de Campinas  
(Unicamp) | Campinas | SP | BR  
Bolsa PPPD Unicamp  
laisamp@unicamp.br  
<https://orcid.org/0000-0001-8609-3401>

**Resumo:** O artigo apresenta uma leitura do romance *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida, focando na maneira como a obra articula a noção de trabalho no período imediatamente posterior à Abolição. Nesse sentido, a trajetória do casal protagonista é compreendida dentro da relação entre *trabalho* e *traição*. Observa-se, além disso, o posicionamento das personagens na estrutura social colonialista brasileira de finais do século XIX conforme suas possibilidades de trabalho e ascensão social em termos de gênero, classe ou *raça*. Examinam-se, então, as implicações econômicas, os riscos de violência e os capitais envolvidos no casamento conforme a perspectiva das principais personagens femininas e em diálogo com abordagens feministas sobre o assunto.

**Palavras-chave:** *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; trabalho; casamento.

**Abstract:** The article presents a reading of the novel *A falência*, by Júlia Lopes de Almeida, focusing on the way in which the novel articulates the notion of labor in the period immediately after the Slavery Abolition. In this sense, the trajectory of the protagonist couple is understood within the relationship between labor and betrayal. Furthermore, the positioning of the characters in the Brazilian colonialist social structure of the late 19th century is observed according to their possibilities for work and social advancement in terms of gender,



class or race. The economic implications, the capital and risks of violence involved in marriage are then examined from the perspective of the main female characters and in dialogue with feminist approaches.

**Keywords:** *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; labor; marriage.

O artigo apresenta uma leitura da obra *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida (2019), focando na maneira como suas personagens articulam a noção de trabalho conforme seu posicionamento na estrutura social colonialista brasileira de finais do século XIX, ou seja, conforme suas possibilidades e barreiras em termos de gênero, classe ou *raça*. Para tanto, o fio condutor são as duas trajetórias que movem o enredo, a de Francisco Teodoro e a de Camila. Ele, apresentado inicialmente como rico comerciante de café vindo para o Brasil como um pobre imigrante português e alçado à situação de burguês pela força de seu trabalho braçal. Ela, introduzida como sua esposa, mãe de quatro filhos, porém especialmente indolente e desinteressada até mesmo pelos trabalhos domésticos; uma espécie de mulher burguesa comum, cuja singularidade reside no seu caso extraconjugal com o doutor Gervásio, amigo íntimo da família.

Publicado em 1901, *A falência* surge no bojo de romances que, em diálogo com *Madame Bovary* (de 1856), trataram do adultério feminino dentro de uma estética realista. Como se sabe, em língua portuguesa, os mais representativos dessa escrita são *O primo Basílio* (de 1878), de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (impresso em Paris em 1899 e disponível no mercado brasileiro no começo de 1900). No entanto, é notório que a aventura amorosa de Camila divide espaço na trama com uma outra, a aventura comercial de seu marido, que seduzido pelo rápido enriquecimento de seus pares, decide investir seu capital na bolsa de valores, o que, ao final, acarreta em sua falência e suicídio.

A meu ver, o romance de Júlia Lopes de Almeida (2019) orquestra muito bem essas duas tramas. E, no entanto, chama a atenção o fato de que a expectativa do entrecruzamento dessas histórias nunca chegue a se concretizar da maneira usual. Francisco Teodoro nem mesmo suspeita de Camila e, portanto, numa opção anticlimática de autora, o suicídio dele não tem qualquer relação com a questão do adultério. Do mesmo modo, sua ruína financeira, ao contrário daquela experimentada por Charles Bovary (Flaubert, 2022), nada tem a ver com a vida extraconjugal de sua esposa. Indo mais a fundo, podemos perceber com surpresa que, ao final, é *Camila a pessoa traída*<sup>1</sup> – ou pelo menos é assim que ela se sente quando a situação de falência da família é descoberta. Mais surpreendente ainda, nesse final, a narrativa substitui o corpo morto feminino – topo ocupado por Emma Bovary (Flaubert, 2022), Anna Kariênia (Tolstói, 2005), Luiza (Queirós, 2015) e, em menor medida (porque num sentido figurado), por Capitu (Assis, 2000) – pelo masculino. É Francisco Teodoro, e não Camila, que não suporta a vergonha de ter se aventurado às custas da estabilidade doméstica, recorrendo, então, à solução dramática do suicídio.

<sup>1</sup> Aqui, como ao longo do artigo, o emprego do itálico objetiva enfatizar certas palavras ou formulações que são tomadas, em meu argumento, como idiossincráticas e, portanto, merecedoras de destaque. O recurso da marcação em negrito tem o mesmo objetivo, porém foi utilizado exclusivamente nas citações diretas, para enfatizar expressões do próprio texto de Júlia Lopes de Almeida que justificam a aproximação que faço entre a aventura amorosa de Camila e a aventura financeira de Teodoro.

O dado de o suicídio de Teodoro não ter relação com o adultério de Camila não significa, no entanto, que essas duas tramas sejam independentes. Argumento que elas se inter-relacionam ideologicamente se considerarmos a carga erótica exercida pela especulação capitalista sobre o personagem – o mistério da bolsa de valores, a sedução do enriquecimento rápido, a promessa de satisfação de desejos associados à sua autoimagem –, e se considerarmos o caráter de transação comercial (também especulativa) da instituição do casamento, algo particularmente mais impactante para as mulheres, conforme têm demonstrado diversas/os romancistas, como Jane Austen, cujos romances foram muito bem analisados dentro dessa chave (Muir, 2024), e também o próprio Machado de Assis, conforme analisou Schwarcz (1997), ao evidenciar, pelo viés de classe, a construção da personagem Capitu.

## A traição de Francisco Teodoro

O enredo de *A falência* começa no conturbado ano de 1891, marcado por uma crise política e pela crise econômica do encilhamento (Sevcenko, 1999). Significativamente, Lopes de Almeida inicia sua narrativa com uma longa cena urbana que merece ser analisada com detalhes, primeiro por causa da beleza do seu ritmo e da plasticidade de suas imagens, e depois porque se trata de uma original perspectiva sobre a precária transição do trabalho escravo para o assalariado, com suas implicações para o protótipo do burguês no Brasil daquele momento, Francisco Teodoro. Como essa cena não me parece ter sido exaustivamente estudada pela crítica e dada sua importância, pelos motivos que acabo de expor, proponho examiná-la com mais detalhes.

Num ritmo cinematográfico, como em um plano sequência, a voz narrativa insere-nos numa manhã de verão escaldante numa capital latino-americana, o Rio de Janeiro, onde se misturam de modo sinestésico, ao gosto naturalista, o cheiro do café cru, do suor dos trabalhadores braçais e dos animais; os sons das ferragens das bestas que compõem os “veículos pesados” que atravancavam a Rua de São Bento, e os sons de berros, imprecações e xingamentos dos trabalhadores. Somos então conduzidos a diversas imagens de trabalho e de raça à medida em que se avança pela rua.

[...] E os carregadores vinham, sucedendo-se com uma pressa fantástica, atirar as sacas [de café] para o fundo do caminhão, levantando no baque nuvens de pó que os envolvia. Uns eram brancos, de peitos cabeludos mal cobertos pela camisa de meia enrugada de algodão sujo: outros negros, nus da cintura para cima, reluzentes de suor, com olhos esbugalhados. [...] Os carregadores serpeavam por meio de tudo aquilo, como formigas em correição, com a cabeça vergada ao peso da saca, roçando o corpo latejante nas ancas lustrosas dos burros (Almeida, 2019, p. 23-24).

No exaustivo trabalho nas Docas, estavam os negros brasileiros e os imigrantes, especialmente os portugueses. Além deles, “grupos de rapazinhos, na maior parte italianos”, e “pretinhas velhas”, as quais faziam negócio varrendo, juntando e peneirando os grãos de café que sobravam no chão para depois vendê-los: “[...] peneiravam-nos logo em uma bacia pequena, de folha, com o fundo crivado a prego. Era o seu negócio, que aqueles dias de abun-

dância tornavam próspero. Enriqueciam-se com os sobejos” (Almeida, 2019, p. 24-25). A voz narrativa enfatiza o caráter masculino e racializado do trabalho ao informar que afora “as africanas do café e uma ou outra italiana que se atrevia a sair de alguma fábrica de sacos com dúzias deles à cabeça, nenhuma outra mulher pisava aquelas pedras” (Almeida, 2019, p. 24). Contrastando com esse movimento intenso de pessoas e mercadoria:

Em uma ou outra soleira de porta trabalhadores sentavam-se descansando um momento, com os cotovelos fincados nos joelhos erguidos, salivando o sarro dos cigarros, a saborear uma fumaça, olhando com indiferença para aquela multidão que passava aos trancos e barrancos, na ânsia da vida, num torvelinho de pó e gritaria (Almeida, 2019, p. 25).

Tendo percorrido essa rua cheia de pessoas e animais de carga, de armazéns conjugados com escritórios, pequenas fábricas e comércio informal, a narrativa chega, por fim, ao armazém de Francisco Teodoro e a seus funcionários. A apresentação dessas personagens e o afunilamento da cena na propriedade do protagonista não interrompem, contudo, o fluxo contínuo da narrativa, que continua guiando-se pelo fluxo do trabalho. Passa-se da profusão de elementos e ações da rua até a porta do referido armazém, onde está seu Joaquim, “um homem moreno, picado das bexigas, de olhos fundos e maçãs do rosto salientes, [que] gesticulava em mangas de camisa, apressando os carregadores esbaforidos”, depois segue para o fundo, onde “um rapazinho magro e amarelo, o Ribas, apontava num caderno o número de sacas que levavam [...]” (Almeida, 2019, p. 25); daí se descreve uma porta lateral que conduz a um corredor e uma escada. Acima, no primeiro andar, chegamos finalmente ao escritório de Francisco Teodoro, contendo um cômodo para os três funcionários da contabilidade, e o gabinete do protagonista, ambos com “avareza de mobília” (Almeida, 2019, p. 27).

Uma transcrição completa da cena demonstraria ainda mais claramente a proximidade do romance com a estética naturalista, seja por seu vocabulário técnico-científico, pelas analogias zoomórficas, ou pela pretensão de descrição objetiva da vida das classes baixas e das pessoas racializadas. Afora esses aspectos mais gerais, a narração que abre *A falência*, e que resumi acima, instiga a pensar sobre o imaginário construído nesse romance em torno da categoria trabalho, a qual se liga ora a escravidão e animalidade; ora a ascensão social e autorrealização; ora a especulação e risco. Em primeiro lugar, vimos pela síntese da abertura do livro, feita anteriormente, que Francisco Teodoro está muito próximo do espaço do trabalho braçal – sua casa comercial fica, de fato, na região das Docas, e o escritório está um andar acima do galpão onde homens pobres, não só os brasileiros negros como também os imigrantes portugueses, ensacam, contam, carregam café. Trata-se, evidentemente, de uma proximidade física, embora verticalizada, entre o burguês e o trabalhador, mas o livro accentua também a proximidade temporal entre duas experiências de trabalho (escravo e o assalariado), tanto num nível pessoal como histórico.

O nível pessoal diz respeito ao fato de que Francisco Teodoro e a grande parte dos comerciantes portugueses de café com que ele tem relações chegaram ao Brasil enquanto sujeitos pobres e iletrados, como aqueles que agora carregavam sacos de café pelas ruas; porém, à custa de trabalho árduo e privações – isto é, *trabalhando como negros*<sup>2</sup> – conseguiram

<sup>2</sup> Inocêncio afirma que “o bom negociante não é o que *trabalha como um negro*, e segue a rotina dos seus antepassados analfabetos. O negociante moderno age mais com o espírito do que com os braços [...]” (Almeida,

ascender social e economicamente (situação vetada à enorme maioria dos/as trabalhadores/as negros/as). Esse aspecto da vida do personagem se liga, no nível histórico, ao fato de que, aos olhos da elite tradicional, a primeira república abria espaço para incertezas econômicas e o dinheiro mudava rapidamente de mãos, favorecendo arrivistas (Sevcenko, 1999), que em pouco tempo passavam de meros assalariados e pequenos comerciantes a burgueses ricos. Ainda nesse âmbito, cabe frisar que o enredo principia apenas três anos depois da Abolição, portanto quando estão nítidos no imaginário nacional o que seria um *trabalho de escravo*, e qual a função dos imigrantes no país:

Francisco Teodoro demorou-se um bocado na área vendo ensacar. Passou-lhe pela lembrança o tempo dos escravos, quando esse trabalho era exclusivamente feito pelos negros de nação, com a sua cantilena triste, de africanos. Era mais bonito. As pás iam e vinham cantando, num compasso bem ritmado, sempre seguido da voz: eh, eh! eh, eh! E agora mal se via um preto nesse serviço! E ainda acham que as coisas se alteram devagar! Rolavam pelo chão grãos de café, como contas de cimento, e na atmosfera carregada mal se podia respirar (Almeida, 2019, p. 34).

Essa conclusão de Francisco Teodoro, sobre a rapidez das transformações das relações de trabalho, deve ser lida com desconfiança, uma vez que tanto a citação acima, como a descrição da manhã na região das Docas insinuam antes uma coexistência do que uma ruptura entre os modos de produção colonial e capitalista.

De todo modo, a situação inicial do personagem, imagem liberal do *self-made man*,<sup>3</sup> entra em conflito quando ele se compara a seu rival, Gama Torres, cuja casa comercial se transformava rapidamente na mais lucrativa da praça através de meios comerciais considerados mais modernos. Assim, a prática da especulação financeira e o investimento na bolsa de valores nos são apresentados, por um lado, pelo olhar desorientado de Francisco Teodoro, seduzido pela possibilidade de ganhos enormes, pela nova maneira de fazer negócios, ao mesmo tempo em que comprehendia que a especulação capitalista seria uma aventura se comparado à estabilidade do seu modo tradicional de operar. Por outro lado, é Inocêncio Braga, amigo e parceiro comercial de Francisco Teodoro, a personagem responsável por incorporar o canto das sereias, propondo ao protagonista a aventura financeira que o levará à falência: “Inocêncio sorria e com habilidade, sem querer constranger resoluções, retomava o fio de ouro da sua proposta, e estendia-a **sedutoramente**” (Almeida, 2019, p. 176, grifo próprio). É importante observarmos a maneira como acontece essa aproximação entre Francisco Teodoro e o mercado de ações uma vez que o vocabulário empregado nos ajuda a entender a carga erótica relacionada ao capital financeiro. Dando continuidade à cena que antecede a resolução do protagonista por investir a fortuna da família na bolsa de valores, conforme proposta comercial de Inocêncio Braga, lê-se o seguinte:

**Francisco Teodoro resistia ainda, ou antes, queria resistir**, por instinto; mas a verdade é que abria os ouvidos às palavras do outro [de Inocêncio Braga], e não achava termos com que defendesse a sua relutância. O prestígio de saber traduzir

---

2019, p. 29, grifo próprio).

<sup>3</sup> Expressão utilizada para designar sujeito que alcança sucesso ou estabilidade econômica por seus próprios esforços de trabalho, em oposição a aqueles que ascendem por intermédio de herança ou ajuda considerável de outras pessoas.

um artigo para jornal vale alguma coisa. Inocêncio leu um artigo traduzido por ele do inglês, sobre a propaganda e o futuro do café, obra sólida, que Francisco Teodoro aprovou. Reconhecia nos ingleses grande capacidade. — Justamente, grande capacidade, atalhou o outro; e sabe o senhor por que? — Superioridade de raça... Sim, é o que dizem. — Não creia o senhor nessas balelas. Qual superioridade de raça! de educação, só de educação. Individualmente, o inglês não é mais forte do que nós, com toda a sua ginástica, com todas as pipas de óleo de figado que tenha ingerido em pequeno. A vantagem deles é outra: veem melhor e fazem a tempo as suas especulações. Podem ter medo de fantasmas, mas não têm medo de negócios. Especular com inteligência, ganhar boladas gordas, encher as mãos, que para isso as têm grandes, de libras esterlinas, eis para o que o inglês nasce e se desenvolve. [...]

**Nessa noite Francisco Teodoro mal pôde dormir. O seu pensamento girava, girava.** Como os tempos eram outros! Percebia a razão do Inocêncio: o comércio do Rio já não tolerava o cansaço das obras lentas. A finura e a astúcia valiam mais do que os processos rudes e morosos do sistema antigo. Ah! se ele tivesse tido instrução... (Almeida, 2019, p. 176-179, grifo próprio).

Ao fim, o protagonista resolve-se pela aventura, investe seu capital e perde-o todo, repentinamente. A narrativa não dá muitos detalhes sobre esse processo, que permanece para nós tão misterioso como para Francisco Teodoro, resignado a ler todos os dias as notícias da desvalorização do café no porto de Le Havre. A impressão que temos é que o capital deixou sua forma concreta, de sacas de café ao alcance dos olhos do dono, e ganhou uma forma abstrata, aleatória e incompreensível. Francisco não se sente apenas traído pelas promessas feitas pelo amigo, como também por sua própria ganância e ignorância. Sente que traiu seu lugar social inicial (de trabalhador iletrado) em troca de uma ilusão.

A falência de Francisco Teodoro, no contexto do encilhamento, o qual representa historicamente, faz jus ao apelido dado a esse período econômico de especulação financeira no Brasil, ou seja, uma referência às corridas de cavalo e, por extensão, às apostas insensatas e aos jogos de azar. No romance de Lopes de Almeida, a referência aos jogos é substituída pelas referências eróticas: a proposta de Inocêncio Braga é sedutora, e é na intimidade do quarto, à noite, na cama, que Francisco Teodoro cisma sobre as possibilidades de lucros exorbitantes. Nesse contexto, o protagonista percebe que trai a confiança depositada nele pela família.

## A traição de Camila

Como dito anteriormente, Camila é apresentada desde as primeiras páginas do livro dentro do seu lugar social, de esposa. Após estabelecer-se financeiramente como um burguês, Francisco Teodoro sente que precisava de um herdeiro e, por conseguinte, de uma mulher que pudesse desempenhar as funções da maternidade. O enlace matrimonial é, então, narrado em uma página: um parceiro comercial de Francisco Teodoro lhe fala de Camila, de uma família de “gente pobre, mas de educação”, uma moça “bonita e grave. Muito digna”, além de “instruída” (Almeida, 2019, p. 39). O protagonista a visita, acha-a atraente, se compadece de vê-la, “talhada para rainha” (Almeida, 2019, p. 39), trabalhando nos afazeres domésticos e, em questão de dias, pede-lhe a mão. Casam-se. Logo depois, conforme planos anteriores, a família dela parte para o Sergipe, mas agora com a “carteira cheia” (Almeida, 2019, p. 41).

Por esse resumo é possível perceber que a narrativa evidencia de maneira muito objetiva o aspecto de transação capitalista envolvido no casamento, demonstrando as partes que cabem a cada um dos personagens conforme a divisão sexual do trabalho, isto é, da parte de Francisco Teodoro (já transformado em burguês), a atuação na esfera pública com expectativa de lucro; de Camila, o trabalho ligado ao seu “capital sexual” em duas das quatro acepções examinadas por Eva Illouz e Dana Kaplan (2020): 1) antes do casamento, a virgindade (capital positivo) e, 2) no mercado matrimonial, a possibilidade de capitalizar os atrativos físicos e sociais – o que Catherine Karim (*apud* Illouz, Kaplan, 2020) intitula “capital erótico” (beleza, carisma, bom gosto, instrução etc.). Além disso, concordo com feministas que têm discutido essa questão da divisão sexual do trabalho focando no papel desempenhado pelas mulheres para além do “trabalho reprodutivo” (Federici, 2019) e/ou do “trabalho de cuidado” (Hirata, 2016). Para autoras como Gayle Rubin (1975) e Virginie Despentes (2006), discutindo a venda de sexo na prostituição, não se pode pensar, dentro do escopo do capitalismo e do Estado moderno, o papel desempenhado pelas mulheres na divisão sexual do trabalho sem incluir, nos já mapeados serviços reprodutivos e de cuidado, a expectativa da disponibilidade feminina para o sexo conjugal.<sup>4</sup>

Como se sabe, o tratamento realista/naturalista do casamento operou de uma maneira cética com relação ao tema do amor, enfatizando um aspecto que, para sermos justas, talvez nunca tenha deixado de aparecer na literatura: as implicações sociais e econômicas envolvidas no casamento. Mesmo levando em conta esse tratamento na narração do enlace dos protagonistas de *A falência*, é original a forma como tomamos conhecimento da infidelidade de Camila. Ao invés de o público leitor acompanhar o longo *processo* que leva a mulher ao adultério, normalmente acompanhado de uma investigação da psique da personagem feminina, da degradação moral no final do século e/ou da hipocrisia da sociedade (Flaubert, 2002; Queirós, 2015; Tolstói, 2005), Camila surge logo no começo do enredo beijando o amante enquanto o marido dorme numa cadeira ao lado. Trata-se de uma cena audaciosa na medida em que o adultério é apresentado em plena luz do dia, antes de qualquer contextualização ou complicação narrativa. Também anterior à explicação da maneira pela qual os amantes começaram seu relacionamento está uma cena que merece destaque por seu teor metalingüístico. Dr. Gervásio convida Camila para a leitura em voz alta de um livro que, diz ele, trata de “um amor um pouco parecido com o nosso”, ao que ela responde:

– Então não leo. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os senhores romancistas não perdoam as mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo – como se não pagássemos caro a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! hipócritas! leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso, para eu ter medo do fim (Almeida, 2019, p. 61).

Dentro dessa moldura, é ainda na voz de Camila que conhecemos os primeiros detalhes do seu adultério, para ela um *pagamento* às infidelidades do marido: “As mentiras que

<sup>4</sup> As autoras mencionadas argumentam que boa parte da polêmica em torno da inclusão das trabalhadoras do sexo no escopo do trabalho legal está em aceitar que um serviço (o sexo, a afetividade erótica) que supostamente deveria ser desempenhado de graça e por amor tenha um valor de mercado e que, portanto, possa ser cobrado.

o meu marido me pregou deixaram sulco e eu paguei-lhas com o teu amor, e só pelo amor!" (Almeida, 2019, p. 61) – embora, ela pondera, esse pagamento não se dê na mesma moeda porque o marido adúltero não teme a morte. Em *A falência*, esse trecho funciona como uma resposta aos romances que lhe eram contemporâneos e que foram aqui mencionados. E essa resposta se confirma tanto pela sobrevivência de Camila, ao final da trama, como pelas passagens em que o casamento é examinado, segundo uma perspectiva feminina, não só como um *negócio*, mas como um *negócio arriscado*.

## O negócio matrimonial

A última década do século XIX, momento do enredo de *A falência*, coloca-nos diante de um momento de uma importante transformação da vida urbana e das atividades econômicas, com evidente repercussão na organização social. Muriel Nazzari (2001), estudando o fim do dote no Brasil, demonstra que durante o Oitocentos observou-se, na elite, uma separação entre família e negócios ocasionada pela criação de companhias comerciais (evitando que um falecimento, por exemplo, paralisasse os negócios por conta de inventário e repartição dos bens entre herdeiros; separando as dívidas familiares de um sócio das dívidas da companhia etc.). Isso não quer dizer, segundo a autora, que alianças econômicas deixassem de ser feitas pela via do casamento, porém o casamento, por si só, já não era estruturalmente determinante para o destino dos negócios, como no período colonial. O declínio do dote no final do século XIX, mesmo entre as famílias mais ricas, demonstra que o costume não era mais visto nem como um dever moral, nem como uma necessidade para o destino dos negócios familiares já existentes (Nazzari, 2001). No fim dos Oitocentos:

[...] a capacidade do marido de sustentar a família era considerada, então, a condição essencial para o casamento, em lugar da ênfase colonial na igualdade social entre os cônjuges e a capacidade do marido de administrar os bens, que dependiam de a noiva contribuir com um grande dote (Nazzari, 2001, p. 240).

Desse ponto de vista econômico, uma conclusão a que a autora chega é que a importância das mulheres no casamento declinou do período colonial para o século XIX, uma vez que, sem o dote, a "assimetria entre marido e esposa nas classes proprietárias passava a ser mais pronunciada" (Nazzari, 2001, p. 196).

*Grosso modo*, a análise de Nazzari, calcada em vários exemplos concretos, permite ver que "como a família deixou de ser a estrutura para os negócios, o casamento mudou" (2001, p. 187). No caso do romance em questão, há de se salientar o fato de Francisco Teodoro ser um arrivista, um estrangeiro bruto, sem renome nem família num país onde esse tinha sido por séculos o traço determinante da acumulação de capital. Nesse âmbito, quais são as expectativas em torno de Camila? No período anterior ao casamento, como vimos, a expectativa é de um sólido capital sexual – virgindade, beleza, juventude. Depois, a fidelidade e a capacidade reprodutiva (ela gera cinco filhos). E, por fim, a educação da prole e a administração do lar. Esse conjunto de elementos, situados na órbita do amor romântico (conjugal e maternal), garantiriam, da parte da mulher, a harmonia da família burguesa. Em troca, espera-se do marido e patriarca a proteção financeira – única garantia de sobrevivência econômica à

medida que declina a importância da família estendida e aumenta a da família nuclear, ao mesmo tempo em que, para as mulheres brancas da elite, o trabalho assalariado e a administração de bens são ações inviabilizadas.

E é nesse último ponto que se concentra o enredo. Tendo cumprido com parte de suas obrigações na divisão sexual do trabalho, Camila, aos 40 anos, é considerada uma mulher de meia idade, sobre a qual já não pesam as mesmas expectativas de trabalho sexual-reprodutivo da primeira fase do casamento, restando a ela, teoricamente, a atenção ao trabalho doméstico – administração da casa, especialmente da cozinha, e educação dos filhos –, âmbito no qual ela falha, conforme a narrativa nos deixa perceber ao caracterizá-la como dispendiosa, fútil, desocupada. Isso se dá, a meu ver, porque a gestão da casa segue uma lógica colonial, em que a cozinha está absolutamente separada da sala de jantar, em que o próprio adjetivo doméstico/a, no contexto de uma família branca brasileira (especialmente quando rica), remete ao trabalho racializado e marginalizado.<sup>5</sup>

Em *A falência*, a gestão doméstica cabe a duas personagens: Noca, “mulata antiga na família” (Almeida, 2019, p. 51), expressão que evidencia o *status* colonial de sua posição na casa; e Nina, a sobrinha ilegítima de Camila, que desde a infância vive ali na condição de agregada. Apesar de simbolicamente superior a Noca na hierarquia racial colonialista, o trabalho de Nina é, a princípio, materialmente mais desvalorizado do que o de Noca, no sentido de não ser remunerado. Nesse contexto, a aparente indolência de Camila é, na verdade, uma necessidade estrutural da organização do lar, ou seja, o espaço aberto para a atuação de Nina. Se Camila resolve se portar como uma senhora burguesa modelo, que paga o fornecedor de farinha, organiza o cardápio, interessa-se pelo jardim, dá ordens aos empregados e fiscaliza os afazeres (como, aliás, o faz a protagonista de *A viúva Simões* [Almeida, 1999]), que função teria Nina? Como justificar sua existência? Conforme define Roberto Schwarz, a propósito da personagem machadiana José Dias, em *Dom Casmurro*, o agregado é alguém que, “não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, prestando toda sorte de serviços” (1997, p. 19). Apesar de ter uma posição tão insegura quanto a do agregado machadiano, os serviços prestados por Nina são permeados por questões de gênero: a opinião de José Dias (enquanto homem e branco) importa, enquanto que a função de Nina na casa só pode ser exercida no estreito e invisibilizado círculo do trabalho doméstico.<sup>6</sup> De todo modo, essa categoria social de agregado/a, altamente colonial e patriarcal, pressupõe uma organização da casa em torno de não ditos, sutilezas de comportamento e funções domésticas que escapam ao modelo burguês tradicional, voltado para a família nuclear.

Camila acorda tarde, quando o funcionamento do lar está posto em marcha, como que por mágica. A resposta da narrativa parece levar-nos a crer que essa falta do que fazer somada ao comportamento infiel do marido é o que leva Camila ao adultério. Isso poderia ser corro-

<sup>5</sup> Sobre isso, Nazzari (2001, p. 255) comenta um episódio do começo do século XIX em que o inglês John Mawe, no Brasil, elogia a senhora da casa pela sobremesa, criando um constrangimento por situá-la nesse lugar colonialmente visto como de escravos. Em *Leite Derramado*, cujo enredo se passa ao longo do século XX, Chico Buarque (2009) cria uma cena com essa mesma carga ideológica, quando um personagem francês ofende a mãe do protagonista (herdeira de latifundiários e escravocratas mineiros) ao elogiá-la pelo jantar.

<sup>6</sup> Já que trouxemos o exemplo desse romance, cabe lembrar que prima Justina, outra agregada em *Dom Casmurro* (Assis, 2000), diferencia-se muito de Nina. Apesar dos seus recursos modestos, a posição social de prima Justina, enquanto viúva, é muito mais favorável do que a de Nina, percebida preconceituosamente como o resultado de um relacionamento sexual ilegítimo.

borado pelo diálogo com *A viúva Simões*, romance anterior de Júlia Lopes de Almeida (1999), cujo enredo problematiza a inutilidade à qual é posta a mulher de elite. Nesse romance, a protagonista que, ao contrário de Camila, é absolutamente enérgica com a administração doméstica, termina seus afazeres logo cedo e passa o restante do dia contemplando o vazio da existência. Essa situação dá ensejo para o aparecimento de um amor indecoroso, por parte da protagonista, o qual termina mal para ela e sua filha (e sem qualquer consequência para o rapaz que as seduz). Nesse sentido, vemos se desenhando na narrativa de Lopes de Almeida uma concepção de trabalho para as mulheres brancas que não rompe com os vínculos tradicionais domésticos, mas que enfatiza a limitação social, existencial e econômica dessa esfera.

## Um negócio arriscado: casamento e feminicídio

Anteriormente chamamos a atenção para a perspectiva que desenvolve Júlia Lopes de Almeida sobre o casamento como um *negócio arriscado*. Gostaria nesse ponto, de aprofundar o significado dessa noção em *A falência*. Para tanto, devemos observar um núcleo secundário no romance formado pelos irmãos Rino e Catarina. Ele, jovem solteiro, capitão de um navio. Ela, também jovem e solteira, porém sem função social exata, vivendo indefinidamente na casa da madrasta. Sabemos através de uma reflexão de Rino que a mãe deles fora “morta a facadas pelo pai [esposo dela], como adúltera” (Almeida, 2019, p. 164), e no presente da narrativa o pai também está morto (motivo pelo qual Catarina vive com a madrasta). Ao visitar a irmã, ela reclama do tédio e do seu isolamento social – ambos os problemas derivados de sua condição de mulher solteira. Os dois, então, conversam sobre a possibilidade de ela se casar e sobre o risco de vida, para a mulher, envolvida no casamento:

- Casa-te.
- Tenho medo.
- Os homens assustam-te?
- Um pouco. São enganosos, e eu sou franca. Imagina o conflito! Depois, a lembrança da nossa mãe me faz odiar o casamento.
- Sê honesta.
- Quem pode saber hoje o que será amanhã?
- Tens razão. Fica solteira; serás mais feliz. [...] (Almeida, 2019, p. 168).

A lembrança da mãe de Catarina e Rino dialoga imediatamente com a conversa entre Camila e Gervásio (citada anteriormente) sobre os romances que tematizavam o adultério, no sentido de que o feminicídio está no horizonte de expectativa desse tipo de enlace tanto na literatura, quanto na sociedade. Na literatura, há tempos se convencionou que a morte de uma mulher é um tema poeticamente bonito – “[...] a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (Poe, 1985, p. 107) –; na sociedade colonialista, a impunidade masculina diante de violências de gênero era (e, em certa medida, ainda é) uma constante. Ainda sobre o assassinato da mãe, do pouco valor dado à vida das mulheres, e sobre a questão da impunidade masculina, os irmãos refletem: “[Catarina:] – À proporção que envelheço, mais se vincula em mim a saudade dela e não consigo desvanecer o meu rancor por ele. Não lhe perdoou. [Rino:] – Nem eu; mas a sociedade absolveu-o. [Catarina:] – Os homens. Ela era tão boa!” (Almeida, 2019, p. 169). Nesse contexto, cabe men-

cionar, ainda que brevemente, a personagem da tia Joana, uma beata que nos é apresentada no capítulo três da seguinte forma: “Era viúva de um colchoeiro rico, morto de anasarca, de quem sofrera os maus-tratos que, na inconsciência das bebedeiras, ele lhe ministrava” (Almeida, 2019, p. 52).

Os exemplos de casamento no livro dão a entender que, enquanto um negócio, o casamento gera certas expectativas baseadas em dados da realidade. Positivamente, destaca-se a esperança de segurança econômica e social para as mulheres, que, por sua vez, devem desempenhar um tipo de trabalho sexual e reprodutivo limitado à esfera da casa. Porém, é notório que se trata de um negócio arriscado porque a segurança econômica não é garantida: como vemos no romance, o marido pode falir ou morrer sem deixar recursos suficientes. E é arriscado principalmente porque a violência doméstica é uma possibilidade tão concreta que chega a se caracterizar, narrativamente, como uma expectativa do enredo. A grande quebra dessa expectativa é o final de Camila: uma espécie de final feliz, porque a morte (literal ou figurativa) da mulher é substituída pela do seu marido. A protagonista sobrevive. Originalmente, nesse romance a morte não se coloca como pagamento pela traição. No lugar da morte, o trabalho. Porém o trabalho de Camila não é nenhuma recompensa. E aqui repousa certa ambiguidade com que Júlia Lopes de Almeida trata a noção de trabalho e que, como analisado anteriormente, parece se explicar pelas maneiras complexas e até contraditórias como o trabalho era visto no Brasil.

## O trabalho e as mulheres pobres

Viúva, falida e desvalida, Camila vai à casa do seu amante procurando negociar com ele um casamento, que seria ao mesmo tempo a consagração do amor dos dois e a salvação dela e de suas filhas. Nesse momento, descobrimos junto com a protagonista que o Dr. Gervásio já era casado, e que não vivia com a esposa porque a havia exilado de si como punição por seu suposto adultério. A hipocrisia é tão clara quanto humilhante para Camila, que mais uma vez se sente traída. As últimas cenas do livro se passam na casinha que Nina havia ganhado de presente de Francisco Teodoro e que agora havia se tornado o último recurso daquela família.<sup>7</sup> Voltando pra essa casa à noite, Camila senta-se nos degraus de pedra do “jardinzinho”, “como uma mendiga à espera da esmola” (Almeida, 2019, p. 294). Sente-se derrotada pelo mundo masculino, com sua lógica paralela. E derrotada também pela ilusão do amor como salvação: “Olhou com desprezo para o seu belo corpo de mulher ardente. Era um despojo, de que valia? Lembrou-se com terror das filhas, aquelas crianças nascidas dela, predestinadas para o sofrimento. [...] o amor só lhes daria decepção e miséria” (2019, p. 295). Voltando à análise dos capitais femininos, mencionados anteriormente, é possível concluirmos, com Camila, que o único capital que ela de fato possuía – seu capital erótico – foi duplamente mal investido. O investimento sólido no casamento com um homem rico deixa-a subitamente falida, com filhas para criar; o amante, que já implicava uma transação sem lastro e arriscada (em vários sentidos), termina sendo um investimento legalmente embargado.

<sup>7</sup> No capítulo XX, sabendo da falência da família, a altruísta Nina pede ao tio que a casinha seja colocada no nome das filhas dele.

Em contraste com essa atmosfera sombria, a última cena, que se passa na manhã do outro dia, é notoriamente otimista: “O sol entrava pela janela, estendendo no chão uma toalha de ouro”, Camila está num canto da “sala de trabalho” vendo Ruth se preparando para as lições de música que ministraria para suas discípulas, Nina costurando à máquina, e Noca borrifando roupas para o engomado (Almeida, 2019, p. 295). Estão todas *trabalhando para fora* – expressão tipicamente utilizada para denotar trabalhos exercidos por mulheres no âmbito doméstico, mas que se destinam a clientes de fora desse âmbito, visando remuneração. Camila, estimulada pelo que vê, pede que lhe deem trabalho e afirma seu desejo de começar uma vida nova. Animada com a resolução da mãe, Ruth sugere buscar as gêmeas – filhas menores de Camila, que haviam ficado sob os cuidados do filho mais velho (provavelmente destinadas a ocupar a já mencionada posição de agregadas na casa do irmão) – para educá-las e, assim, viverem todas juntas. Instala-se, então, um clima de euforia na casa.

Essa cena elabora uma complexa representação do trabalho, e ilustra o que viemos destacando ao longo deste artigo acerca das contradições do tratamento dessa noção em *A falência*. Em primeiro lugar, chama a atenção a aparente equivalência de Noca em comparação com as outras mulheres. É como se a falência da família dissesse respeito a Noca da mesma maneira que a Ruth – o que, é claro, não é verossímil. Ficamos com algumas questões em aberto: a renda com o trabalho de engomar exercido por Noca se destinaria a toda a família? De que modo? Qual exatamente é a sua nova posição naquele meio? Sentimos que, incutida na sua representação como alguém *quase da família*, conforme hipócrita formulação colonialista, ela perdeu sua anterior posição de empregada doméstica remunerada para ter seu trabalho explorado em troca de comida e moradia na casa daquela família – isto é, numa situação de trabalho análogo à escravidão, o que nos obriga a pensar na fragilidade do lugar ocupado pelas pessoas negras no mercado de trabalho pós-abolição.

Para aprofundar a reflexão sobre o final de Noca, vale à pena observar as outras trabalhadoras negras mencionadas no romance. Em primeiro lugar, as já citadas “africanas do café” que viviam de “sobejo”, ou seja, dos restos de café caídos das inumeráveis sacas que passavam pelas Docas rumo ao mercado estrangeiro, grãos de uma riqueza derivada do latifúndio, da monocultura e do trabalho escravizado; representação perfeita de um tempo em que a riqueza parecia mudar de mãos, sem, porém, chegar às mãos dos/as trabalhadores/as racializados/as. As tais africanas do café são, na verdade, trabalhadoras cujo espírito empreendedor, para usar uma expressão liberal hoje em voga, continua sendo sufocado na República pelos mesmos mecanismos de opressão racial e de gênero que vigoraram durante o período colonial e imperial. Nesse conjunto, é importante lembrar da personagem Sancha, menina negra vinda da roça para a capital “com sentido no pão e no ensino” (Almeida, 2019, p. 200), mas privada de ambas as coisas na casa das tias pobres de Camila, onde trabalhava em situação análoga à escravidão, já que as idosas Joana e Itelvina obrigavam Sancha a fazer todo o trabalho doméstico, além de torturá-la com surras e privações de toda sorte (comida, descanso, roupa), levando-a a planejar o próprio suicídio.

Voltando à cena final do romance, entendo que ela nos coloca diante de um quadro complexo do trabalho feminino, e mesmo de uma divisão racial desse trabalho. Apresenta-se como moderna e modelar a posição de Ruth, cuja “vivacidade e inocência são acompanhadas de sentido prático, a contrastá-la com a heroína romântica emblemática” (Lopes, 1989, p. 50). Esse senso prático, de se empregar como professora de música, depende, obviamente, da educação que ela recebeu anteriormente e de suas aptidões.

O trabalho de Ruth, em comparação com o das outras mulheres que estão nessa cena, mostra-se como o único realmente edificante, o que se explica por seu teor intelectual. Aqui repousa o grande argumento de Júlia Lopes de Almeida, e que percorre toda a sua escrita: a educação feminina como um pilar civilizacional. A educação é o que separa personagens como Ruth, de *A falência* (e Martha, de *Memórias de Martha* [2024]), do trabalho inferiorizado, como engomar roupa, metonímia para todo trabalho doméstico desempenhado visando remuneração e que, historicamente, se colocava como atividade própria para mulheres racializadas. O trabalho artístico ou intelectual, pelo contrário, garantia para essas personagens jovens e formalmente educadas uma possibilidade de pleno desenvolvimento de suas habilidades e de sua subjetividade; uma segurança econômica no caso de viuvez ou orfandade; além de fortalecê-las moralmente contra as frivolidades da vida burguesa.

Na verdade, se considerarmos os romances aqui citados, há não só em *A falência*, mas também em *A viúva Simões* e *Memórias de Martha* uma defesa da educação feminina e da inserção da mulher branca no mercado de trabalho enquanto estratégias de sobrevivência – ainda que possamos questionar os limites dessa segurança se pensarmos que a educação formal não resolve, por si só, a questão da violência doméstica, um dos problemas tematizados no livro. Percebemos, por um lado, que Júlia Lopes de Almeida via a educação feminina em total compasso com os valores burgueses de família e trabalho. Em *Maternidade*, por exemplo, a autora argumenta que a qualidade da instrução das mulheres determina a qualidade de uma nação: “[...] tudo que se possa fazer em benefício da mãe, será feito em favor da humanidade. Ela é o cálice de sangue com que a natureza saúda o porvir do mundo” (Almeida, [1925?], p. 99). Comentando sobre a imagem de Lopes de Almeida como “anjo do lar tropical”, devido à insistência com que ela relacionava seu trabalho de escritora e o de esposa e mãe, Peggy Sharpe afirma que: “Essa imagem corresponde à da nova mulher – moderna, progressista, republicana – que a escritora apresenta como protótipo na sua obra criativa; a mulher que planta, semeia e se educa, ao mesmo tempo em que educa os filhos para uma maior contribuição à nação” (2004, p. 203). Por outro lado, cabe destacar que as mulheres de fato instruídas em *A falência* são solteiras: Catarina avalia negativamente o valor e os riscos do casamento em relação ao seu ostracismo social enquanto mulher solteira; Ruth é jovem, logo, seu futuro estado civil é uma incógnita sobre a qual nós, leitoras/es, não podemos responder.

Nesse sentido, e a despeito de quaisquer intenções autorais, a ambiguidade da cena final se dá na maneira em que o trabalho se mostra, isto é, num amplo espectro: desde a exploração colonialista (Noca) até a esperança burguesa de autorrealização e ascensão social por meio de talentos individuais (Ruth). Entre esses dois extremos está a posição ambígua do trabalho de Camila, ao mesmo tempo uma punição: *trabalhando como uma mulher negra* (conforme perspectiva que o livro reitera e que citamos anteriormente); e uma salvação: o trabalho como um recomeço, substituindo a morte como desenlace esperado, na literatura, para a personagem da mulher adúltera.

## Agradecimentos

Obrigada à amiga Bianca Magela Melo Silva pela leitura atenta do texto. Obrigada também à Unicamp pela bolsa de pós-doutorado que permitiu a conclusão deste artigo. Aos/as parceiros/as da revista, agradeço pelas relevantes contribuições.

## Referências

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Martha*. São Paulo: Via Leitura, 2024.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Ed. Olivia Herdy de Cabral Peixoto, [1925?].
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: FTD, 2011.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Janaína Perotto. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.
- HIRATA, Helena. O trabalho de cuidado. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 53-64, 2016. Disponível em: [https://cursoextensao.usp.br/pluginfile.php/862888/mod\\_resource/content/0/Helena%20Hirata%20O%2otrabalho%2ode%2ocuidado.pdf](https://cursoextensao.usp.br/pluginfile.php/862888/mod_resource/content/0/Helena%20Hirata%20O%2otrabalho%2ode%2ocuidado.pdf). Acesso em: 15 out. 2024.
- LOPES, Maria Angélica. Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia. *Luso-Brazilian Review*, v. 26, n. 1, p. 45-57, Summer, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3513333>. Acesso em: 15 out. 2024.
- MUIR, Rory. *Love and Marriage in the Age of Jane Austen*. New Haven; London: Yale University Press, 2024.
- NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote*: mulheres, família e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900. Tradução de Lório Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1985. p. 101-112.
- QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras: 2015.
- RUBIN, Gayle. The traffic in women: notes on the “political economy” of sex. In: REITER, Rayna R. (Ed.). *Towards an Anthropology of Women*. New York; London: Montly Review Press, 1975. p. 157-2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: Muzart, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. v. 2. p. 188-238.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira República. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- TOLSTÓI, Leon. *Anna Kariênnina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

# Capitalismo como praga: *Água funda*, de Ruth Guimarães

*Capitalism as a Plague: Água funda,*  
*by Ruth Guimarães*

Atilio Bergamini Junior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Fortaleza | CE | BR  
CNPq  
atiliobergamini@ufc.br  
<https://orcid.org/0000-0003-3613-373X>

**Resumo:** o ensaio se propõe a interpretar o romance *Água funda*, de Ruth Guimarães (1946), tendo como enquadramento teórico um conjunto de esculturas de Aleijadinho, além de recolha de uma lenda realizada pela própria autora. Ao final, ocorre um cotejo com as ideias de Antonio Candido a respeito da mudança social sofrida pelos “caipiras”. Em meio a esse diálogo, o ensaio analisa o método de construção do romance, argumentando que a lenda da Mãe de Ouro é o perdido fundamento simbólico da trama. A forma do romance aparece como figuração crítica do etnocídio sofrido pela cultura caipira em meio aos processos de modernização conservadora do latifúndio.

**Palavras-chave:** Ruth Guimarães; romance *Água funda*; cultura caipira; etnocídio; modernização conservadora.

**Abstract:** the essay aims to interpret the novel *Água funda*, by Ruth Guimarães (1946). So, as a theoretical setting, it uses a set of sculptures by Aleijadinho, in addition to Guimarães' own studies. At the final lines, it proposes a comparison between the novel and the ideas of Antonio Candido on the social change suffered by “caipiras”. Within this dialogue, the essay attempts to analyze the method of construction of the novel, arguing that the legend known as Mãe de Ouro is the lost symbolic foundation of the plot. The signs of a culture impacted by conservative modernizations appear encrypted in *Água funda*, that turns, in the plot and in



the characterization of the protagonist, a critical figuration of the ethnocide of the caipira culture.

**Keywords:** Ruth Guimarães; novel; Água funda; caipira culture; ethnocide; conservative modernization.

## As partes e o todo

Ruth Guimarães, falecida em 2014 aos 93 anos, tinha 25, quando publicou *Água funda*, e 20, quando o escreveu, conforme relato da autora para Mário Augusto de Medeiros da Silva (2022). Até o presente momento, o romance teve três edições: a primeira pela editora Globo, em 1946; a segunda pela Nova Fronteira, em 2003, e a mais recente pela Editora 34, em 2018. Medeiros analisa diversas resenhas de primeira hora ao livro, todas bastante elogiosas. Desde sua entrada na literatura brasileira, *Água funda* foi entendido como um romance bem construído. Mas de que forma isso foi feito? Quais os planos que orientaram a organização da fatura dessa obra-prima?

O enredo se compõe de uma sucessão supostamente improvisada de causos relatados por uma mulher, um “eu”, narradora quase onisciente para um ouvinte, que é também aquele que lê. O ponto de vista é o dessa contadora de causos, mas o foco narrativo vai se valendo de sua quase onisciência para, por assim dizer, *ensamblar-se* em outras personagens.

A fazenda Olhos D’Água e seus arredores em Minas Gerais constitui o cenário da conversa e dos causos narrados no romance de Ruth Guimarães. Os personagens são estruturados pela própria fazenda, suas funções e suas contradições: proprietários (sinhá, sinhô etc.), capatazes, trabalhadores “caipiras”, depois, a “Companhia”, com seus engenheiros, negociantes e, ainda, os mesmos trabalhadores “caipiras”. Em que pese esse espaço bem delimitado pela narradora, a epígrafe leva a crer que tudo aconteceu em quaisquer tempo e lugar e que ninguém entendeu o misterioso sentido do que se passou. No espaço da fazenda, há os que concentram poder sobre terras e gentes, e os que, com diversas estratégias (o “zum-zum” ou fofoca, o mutirão, a solidariedade, a medicina popular, a troca não mediada pelo dinheiro), defendem as vidas humanas e não-humanas do empuxo fatal de mais um passo da modernização conservadora brasileira.<sup>1</sup> Fernanda Rodrigues de Miranda, em estudo a respeito do

<sup>1</sup> O termo “modernização conservadora” foi cunhado, em 1975, por Barrington Moore Junior, em estudo sobre o capitalismo na Alemanha e no Japão. Nos anos seguintes, o conceito apareceu em críticas à concentração de terras promovida pela ditadura militar brasileira e aos modos como as forças produtivas capitalistas dominaram os espaços agrícolas, por meio de uma concomitante dominação dos seres humanos e não-humanos. Para um estudo sobre a origem e a utilização do conceito “modernização conservadora”, ver o artigo “O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil”, de Pires e Ramos, 2009. No presente ensaio, estou próximo da inflexão que a obra de Florestan Fernandes (1979 e 2020) permite dar ao termo, principalmente na hipótese de que o capitalismo monopolista engendra modos de dominação autárquicos sentidos como extrema violência pelas comunidades a serem integradas à lógica burguesa, especialmente as comunidades negras, indígenas e camponesas. Para um apanhado a respeito das estratégias de resistência de pequenas comunidades diante de massivas forças econômicas agrícolas, ver, nas referências, Michael T. Taussig e Veena Das, respectivamente, com as noções de capitalismo como diabo em comunidades mineradoras na Colômbia e na Bolívia (Taussig) e de eventos críticos que se sedimentam nos gestos cotidianos de mulheres indianas (Das).

romance, denomina este processo como a “permanência do colonial” (2019, p. 112), desde o latifúndio escravista até o Brasil com latifúndio “moderno”, da Companhia.

A cena de uma contadora de histórias fazendo prosa na frente de um senhor/leitor, ambos sentados num local estratégico, em meio aos cenários dos acontecimentos relatados nos causos, é, portanto, uma moldura ficcional e fundamento da construção narrativa. O aqui e agora da narração vai puxando para si o ali e o antigamente, “o tempo da escravatura” e do engenho de monjolo.

Agora não se ouve mais o pim-pão do monjolo, batendo de noite e de dia, chuáááá-pam, com o impulso da água. A Companhia mandou represar o ribeirão dos Mota, tirou o monjolo e botou um moinho no lugar dele. Fica na direção desta janela. Por ali veio a desgraça de Sinhá (Guimarães, 2018, p. 25).

No trecho, uma Companhia, sujeito das ações, mandou represar o ribeirão. E tudo mudou. Eveio um moinho. E, por ali, “desta janela”, a “desgraça” de Sinhá – e de todos. A prosa rodeia o assunto de uma praga (que leva à desgraça). De acordo com os “antigos”, a praga tinha levado às mudanças para o pior que aconteceram naquele lugar (Guimarães, 2018, p. 18), e é associada à Mãe de Ouro, entidade que enfeitiçou “o homem” (2018, p. 17). Por sinal, a expressão Mãe de Ouro foi, antes de modificação do editor, o título dado por Ruth Guimarães ao romance (cf. Miranda, 2019, p. 86).

Mãe de Ouro e praga estão associadas uma à outra, enquanto Curiango é parte da cura ou do quebranto contra o feitiço da Mãe de Ouro. O quebranto recai sobre o “homem”, depois denominado “Joca”. Configura-se, assim, um antagonismo estruturante da trama. Curiango *versus* Mãe de Ouro (e a praga).

A fazenda escravista se tornara propriedade de uma sequência de administradores até cair nos mandos da “Companhia”. Quando esta surge, aparece também um sujeito que tenta convencer os trabalhadores da fazenda a ir para o sertão para abrir “a estrada nova”: “Todos os gastos correm por conta dos engenheiros. É uma companhia grande. Depois o empregado paga aos poucos. Quando a gente, entra, assina um contrato” (Guimarães, 2018, p. 88).

O novo vocabulário empregado faz inferir que a suposta modernidade chegou à fazenda escravista, anteriormente repleta de sinhás, escravos, chicotes e argolas. Doravante, a narradora se refere a engenheiros, estradas, gastos, a uma Companhia, empregados e contratos.

O diálogo entre o representante da empresa que está abrindo a estrada e os caipiras interrompe de maneira abrupta um episódio anterior, que mostra Joca se entregando ao jogo. “Malvado truco! Todas as noites ia uma rapaziada à casa da Julinha, jogar. Jogavam a dinheiro” (2018, p. 85).

A sequência de cenas pode ser visualizada em seu todo assim:

- 1 Cena do *jogo de truco a dinheiro* mostrando o vício em que se mete Joca.
- 2 Cena da chegada de “um [outro] homem” tentando convencer os caipiras a *trabalhar na estrada do sertão* por “trinta mirréis”.
- 3 Cena da missa campal em que – como se verá mais adiante – *o cálice sagrado e o sol remetem à Mãe de Ouro*, enquanto Joca se “vende” por trinta mirréis, assinando contrato com a empreiteira. Nesta cena, o vestido de seda ramada usado pela nova

namorada de Joca, Mariana, também remete à lenda da Mãe de Ouro, que costuma aparecer vestida de seda.

- 4 Cena em que no jogo de truco os *jogadores se acusam de ladrões e são presos*.
- 5 Causo do Mané Pão, que foi trabalhar na estrada, e revela que foi vítima de *trabalho escravo e de dívida por trabalho*, “uma ladroeira”, em meio à qual ele, ou seja, a vítima do roubo, podia ser preso ou morto por dívida, em razão dos “contratos” feitos.
- 6 Cena do homem que veio propor o trabalho sendo levado para o banheiro de gado e rogando contra a comunidade uma maldição, ou seja, *a praga*.

Tal sequência parece ter a seguinte lógica: jogo, trabalho, missa ou jogo, trabalho, praga.

O símbolo que articula as duas sequências é o da Mãe de Ouro (no brilho dourado do sol, no cálice erguido pelo padre, que faísca, e no vestido de seda usado por Mariana).

Portanto, há um *mise en abyme*: uma narradora conta causos sobre o destino de Joca, que é enquadrado pela lenda da Mãe de Ouro, que é enquadrada pela “permanência do colonial”. O romance incita quem o lê a produzir diversos enquadramentos (molduras), mais ou menos como nos conjuntos esculturais de Aleijadinho (1738-1814).

## Aleijadinho

Figura 1: Conjunto escultural de Aleijadinho



Fonte: Fotografia de Ricardo André Frantz.

A figura acima reproduz um conjunto de esculturas de Aleijadinho na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais. O recorte é parte de um grupo mais amplo de 66 esculturas produzidas nos anos finais do século XVIII, momento de arroubo das forças de produção de minérios (Furtado, 2009). Cada grupo de esculturas serve como comentário, complementação e chave de interpretação para os demais grupos. Dentro de cada grupo, os

detalhes vão aprofundando as leituras possíveis. Ruth Guimarães estabelece um método de construção parecido, ainda que não se refira diretamente ao trabalho de Aleijadinho.

Cabe pontuar que não proponho uma leitura do conjunto escultural de Aleijadinho, nem uma comparação entre o conjunto escultural e o romance de Ruth Guimarães. Trata-se, sim, de ver na arte de Aleijadinho possibilidades teóricas, supondo que as artes produzem, além de efeitos estéticos, também formas estéticas de conhecimento, conceitos estéticos, modos de pensar as próprias artes.

No conjunto de Aleijadinho, por exemplo, a moldura geral é a da narrativa da paixão de Cristo. Nela, há uma moldura menor, a cena da crucificação; nesta, por sua vez, pode-se focar no bom e no mau ladrão.

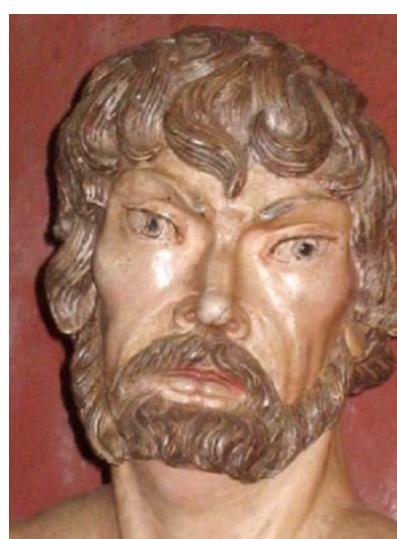
Figura 2: Detalhe: o bom e o mau ladrão



Fonte: Recorte do autor sobre fotografia de Ricardo André Frantz.

Caso o foco recaia na escultura do mau ladrão, os seguintes detalhes se tornam mais visíveis:

Figuras 3: Detalhe da escultura do mau ladrão



Fonte: Detalhe feito pelo autor em fotografia de Ricardo André Frantz.

Depois de ler de perto o rosto do mau ladrão é possível se afastar novamente e repensar a leitura do conjunto, reconsiderada pelo impacto do detalhe.

Aleijadinho surge com talvez inesperada reiteração como tema de teóricos e pensadores da literatura, a exemplo de Mario de Andrade (1920), Alfredo Bosi (1992) e Silviano Santiago (2013). Os três – cada qual em seu modo e com não pequenas diferenças entre si – entendem a arte de Aleijadinho como um combate à busca por unidade e pureza, que seria típica da cultura europeia. Mobilizando noções como “arte mestiça”, e realçando mesclas dos gestos do escultor e seu ateliê entre elementos eruditos e populares, esses autores pensam as esculturas de Aleijadinho como fontes de conceitos.

No romance, acontece, “lado a lado”, uma trapaça no jogo de cartas a dinheiro seguida de uma proposta de contrato para trabalho escravo. O jogo de cartas trapaceado é um modo de ler o contrato de trabalho na “estrada nova”, que, por sua vez, pode ser emoldurado, como este ensaio demonstrará em detalhe, pela lenda da Mãe de Ouro, ou seja, a composição do romance convida a interpretação a intercambiar constantemente o todo e as partes. A Mãe de Ouro está para o romance assim como a narrativa da paixão está para o conjunto escultural. De fato, em *Água funda*, o conjunto de cenas em torno do jogo de cartas comenta e ecoa o outro em torno da “oferta” de trabalho na estrada nova, com o tema da ladroagem, da enganação, do jogo, como núcleo, e a metáfora da Mãe de Ouro (que remete à praga e ao destino) provocando uma ampliação simbólica. A seguir, se verá que a narrativa da Mãe de Ouro foi um fundamento da composição do romance de Guimarães, distribuindo nas suas cenas símbolos e posições, assim como a narrativa da Paixão de Cristo foi o fundamento da composição do conjunto escultórico de Aleijadinho.

### *Os filhos do medo e a relação entre os causos*

Em *Os filhos do medo*, livro que escreveu resgatando – no período da escrita de *Água funda* – lendas e credícies sobre o diabo “na parte da antiga zona de mineração” (1950, p.1), Ruth Guimarães assinala: “O diabo ensina a jogar cartas”, sempre nas sextas-feiras, meia-noite: “Aquele que estiver na encruzilhada com um baralho, tem que jogar três vezes com o demo” (1950, p.170).

Portanto, na antiga zona de mineração, jogo de cartas a dinheiro tinha ligação com o diabo. Na fazenda da Companhia, que fica na antiga zona de mineração, falso contrato de trabalho tem ligação com o diabo, é claro.<sup>2</sup> É nesse sentido que defendo que o romance tem como lastro simbólico a cultura caipira – sedimentada sobretudo nos símbolos presentes na lenda da Mãe de Ouro, continuamente devastada pela modernização conservadora. Essa simbologia foi recoberta pelo esquecimento, e apenas um trabalho de escavação e atenção aos detalhes pode revelar um ou outro elemento dessa densidade conceitual violentamente apagada.

Mãe de Ouro, em diversas versões da lenda, aparece brilhando em dourado com roupas transparentes e sedas, e pedindo fitas como presentes (André, 2006, p. 126). A descrição dela nas versões da lenda se parece muito com a descrição das vestes de Mariana e Curiango, ou seja, os possíveis significados das vestimentas, do brilho do sol e do jogo de cartas se vincu-

<sup>2</sup> Sobre a relação entre o diabo e o mundo da mercadoria, ver o estudo de Taussig (2010) a respeito de comunidades mineradoras na Bolívia e na Colômbia, *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América Latina*.

lam à tradição de causos caipiras, que lhes confere profundidade simbólica. É na perda dessa complexidade de referências da cultura caipira, em prol da falta de profundidade temporal da cultura da mercadoria, que o romance localiza sua potência estética. O significado de diversas passagens do romance se enraíza nos signos da cultura caipira, que, por outro lado, estão a ponto de sofrer o empuxo etnocida de mais uma suposta modernização.

O conceito de etnocídio, surgido nos anos 1970, como derivação de genocídio, conceito construído em 1944, no contexto da Segunda Guerra, emergiu das denúncias de etnólogos contra o que estava ocorrendo com os povos indígenas, sobretudo na Amazônia brasileira no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Em verbete para uma enciclopédia, escrito em 1974, Pierre Clastres definiu o termo como a destruição sistemática dos modos de vida e de pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, afirma Clastres que o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito (2014, p. 78-79).

O romance, como gênero, por vezes, não deixa de participar desses assassinios, mas o romance *Água funda*, especificamente, transforma-os em problema, na medida em que traz como substrato simbólico de sua composição a lenda caipira da Mãe de Ouro, propositalmente esquecida pelos personagens e pela própria forma artística, conforme ficará mais evidente ao longo da análise aqui proposta.

Ruth Guimarães reforçou, por meio da narradora, a relação de comentário mútuo que os conjuntos de cenas de *Água funda* podem provocar. Em dado momento, a narradora diz: “Parece que essas coisas não têm nada a ver com o caso. Têm sim. Servem para mostrar como o Joca ficou diferente, depois” (Guimarães, 2018, p. 121). Têm sim! O “caso” a ser narrado é a diferença entre quem Joca foi e quem Joca é. A praga, no final das contas, se espalhou pela fazenda inteira, mas Joca se torna o foco do prosear: ele incorpora as dores da comunidade pela dissolução dos seus modos de vida enquanto a “Companhia toma conta de tudo” (2018, p. 121).

A praga é narrada por meio da mudança ocorrida com Joca (“ficou diferente depois”) e mesmo os causos aparentemente mais soltos e aleatórios – a narradora insiste – servem para compor aspectos da mudança ocorrida com ele, seu enlouquecimento, crescente apreensão e angústia. A lenda vira, em uma perspectiva extremamente crítica, psicologia, isto é, a praga e o protagonista precisam ser melhor investigados em sua construção ficcional, pois nesses elementos ficcionais se encriptam aspectos fundamentais do mistério ao qual a narradora alude desde o início.

## A praga

Em *Água funda*, a degradação e a degeneração da vida de todas as personagens se intensificam até que a ideia de praga venha a ser espécie de *leitmotiv*.

Andou correndo um zum-zum que o Olímpio amanheceu morto na cadeia. Este povo é linguarudo, que não tem jeito. Já disseram que ele se enforcou com a ceroula. Também disseram que morreu de uma sova de borracha que deram nele. Não foi nada disso. Nem morreu. Ficou foi doente, da friagem da cadeia – lá é

cimento – ou de tristeza, ou de remorso, ou de pensar nos filhos. Sabe-se lá. Essas coisas liquidam um homem. Pra mim foi a praga (Guimarães, 2018, p. 158-159).

Logo em seguida, a narradora enfatiza: “Não foi a caldeira que matou Bebiano. Foi a praga” (Guimarães, 2018, p. 162). E por fim demonstra forte repulsão a respeito do lugar onde nasceu e cresceu: “O que eu sei é que não fico mais neste lugar pesteado” (2018, p. 180).

Nota-se um ritmo: a praga aparece como tema da prosa logo no primeiro parágrafo do livro; depois fica latente até o terço final da narrativa, quando reaparece como *leitmotiv*, conforme indicam até mesmo as numerações das páginas nas quais as passagens recém citadas ocorrem. Constitui, portanto, o nome com o qual a narradora e as personagens procuram falar sobre as violências sofridas por aquela comunidade (tortura policial, acidente de trabalho e devastação generalizada).

“Esta fazenda teve uma vida, como vida de gente”, afirma a narradora. E continua: “Antes a cana era trazida da baixada em tropas de boi e, do morro, em jacá, no lombo da tropa. A Companhia mudou isso. Andava muito devagar. Então a cana do vale pegou a ser carregada em caminhões. Para isso, alargaram as estradas” (Guimarães, 2018, p. 119). A voz passiva (“era trazida”, “ser carregada”) e o sujeito elidido (“alargaram”) aparecem no lugar da ação dos caipiras contratados sob trapaça, em regime de escravidão. Em oposição ao apagamento dos sujeitos que fazem a história com suas mãos, aparece um sujeito abstrato que muda tudo, feito praga: a Companhia.

Analizando desse modo, pode parecer que o romance cria um idílio no passado escravista, mas não é disso que se trata. *Água funda* aborda uma mudança social, mas não o faz para indicar que a fazenda escravista sem contrato era boa, enquanto a fazenda do contrato escravista é ruim. A mudança social é, em muitos aspectos, uma permanência do colonial, como Miranda demonstrou e comentei na seção “As partes do todo” deste ensaio. Desde a fazenda-engenho escravista até a fazenda-empresa da “Companhia”, a civilização do capital dificulta, quando não devasta, o trabalho e as culturas locais.

O engenho é do tempo da escravatura. Seu Pedro Gomes, morador mais antigo do lugar, ainda se lembra quando o paiol, perto da casa-grande, era senzala. [...]. A casa-grande pode-se dizer que é de ontem. [...] Dizem que é uma casa assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo do açoite. Muitos não acreditam. São abusantes. Pode ser e pode não ser. [...]

Desça a escada e olhe. O alicerce desta casa é todo de pedra, e, fora da terra, é tudo pedra uns dois metros acima do chão. Fincado na barra está o argolão de ferro, onde, dizem, Sinhá mandava amarrar escravo fujão, até morrer de fome. Falatório só. O povo fala demais. O que sempre se via ali eram os cavalos de passeio (Guimarães, 2018, p. 18-20).

A escravidão chega até a narradora a partir de certo zum-zum. “Dizem” que a casa é assombrada porque no terreirão pessoas escravizadas morriam sob açoite; “falatório só”. Seu Pedro “ainda” se lembra da senzala. A narradora se preocupa então em matizar ou até desmentir o zum-zum. A censura e o não dizer da “permanência do colonial” em *Água funda* seguem estruturando o “agora”, sob domínio da moderna Companhia. Portanto, o etnocídio não apenas dificulta a sobrevivência da cultura caipira, ele também engendra modos de “não dizer” (dizendo) as sucessivas opressões – encenadas tanto na forma de um domínio pessoal

direto do oligarca (açoite, argola, senzala, fome) quanto de um domínio “impessoal” (prisão, hospital, hospício, estrada, cerca, contrato, salário, dívida) – que impedem os caipiras de viverem e se organizarem de acordo com seus valores e modos de ser.

## A Mãe de Ouro, outra vez

Neste ponto, os romances de Ruth Guimarães e de Anajá Caetano, *Negra Ifigênia paixão do senhor branco*, de 1966, assemelham-se: ficcionalizam uma história de longa duração – e uma praga de longa duração –, que inicia com as tropas e as minerações e chega ao presente da narrativa como imposição tão violenta a ponto de não ser incorporada e simbolizada, retornando na forma angustiante de repetições obsessivas, “sem sentido”, misteriosas. Ao mesmo tempo, Caetano e Guimarães trazem, em suas ficções, elementos ancestrais, as histórias dos antigos (para usar o vocábulo mencionado pela narradora de *Água funda*) ou dos antepassados (para usar o vocábulo mobilizado por Caetano nos paratextos de seu livro). Caetano faz da costura destas histórias um projeto ficcional. Na sua ficção, a milenar profundidade narrativa dos símbolos ancestrais tece uma forma que desnaturaliza o aparecimento do capitalismo como estrutura natural e imutável da vida humana.<sup>3</sup>

Sugestivamente, em *Água funda*, são os símbolos da cultura caipira que irrompem como se não fizessem sentido para as personagens e até mesmo para a narradora. No romance de Guimarães, a principal ligação entre o tempo da mineração e o tempo presente é a história da Mãe de Ouro, aquela que está na água funda. O trauma aparece como praga, destino, Mãe de Ouro, ou ainda, como a maldição dos porta-vozes do dinheiro contra a resistência e o deboche da comunidade.

*A Mãe de Ouro* é uma lenda conhecida do Sul ao Norte do Brasil (André, 2006). Em *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, originalmente publicado em 1917, a lenda é recontada. Ramos a localiza nas regiões em que os restos da mineração, “escavações profundas, minas ao desamparo, veeiros revolvidos, barrocas solapadas”, testemunham a “sede do luxo” que “estripou” as entranhas da terra e as pessoas para benefício do projeto colonial português (Ramos, 1997, p. 155).

“Hoje”, prossegue Ramos, “tudo jaz no abandono”, embora ainda se possa escutar o “grito angustiado da escravatura” que trabalhou para arrancar o ouro da terra. Dessa “primitiva exaltação do ouro” teriam sobrado lendas, como a que diz que, no Poço da Roda, a “Madre de Ouro” habita o fundo do remanso, ao qual mergulhadores descem vivos para buscar riqueza e sobem mortos, alimento de lambaris, papa-iscas e arraia miúda.

A Madre de Ouro fulgura no fundo do poço, na água funda, e também peregrina pelos rincões de Goiás. “Quem escuta ou vê, no ermo da noite, a passagem da Mãe de Ouro cortando o céu estrelado com o seu listrão ardente, toma na cozinha da choça um tição em brasa, corre

<sup>3</sup> Há um estudo comparativo a ser desenvolvido entre os livros de Caetano e Guimarães, desde Caetano buscar algumas das narrativas do seu romance no livro de seu pai adotivo publicado em 1945 (portanto, quase contemporâneo à primeira edição de *Água funda*), *São Sebastião do Paraíso e sua história*. Além disso, ambas se valeram de pesquisas como as de Florestan Fernandes para pensar os processos de transformação social, como demonstram inclusive os paratextos de *Negra Ifigênia paixão do senhor branco*. Uma excelente leitura do romance de Caetano foi realizada por Cyntia Rodrigues (2022).

ao limiar e faz no espaço uma cruz de fogo". Quebrantada, a aparição se estilhaça em pedaços de ouro que se espalham e precisam ser, depois, catados (Ramos, 1997, p. 155-157).

A versão colhida em Mato Grosso por Ruth Guimarães da história da Mãe de Ouro foi publicada em *Lendas e fábulas do Brasil*, de 1968.<sup>4</sup> A narrativa se localiza em Rosário, a montante do Rio Cuiabá, onde um senhor de escravos cruel mantinha minas de ouro. Ele cobrava de seus escravizados uma quantidade diária do metal, ameaçando-os com vergastadas e com o tronco. Entre os escravizados, estava Pai Antônio, que andava "num banzo que dava dó", por não mais encontrar pepitas. Certo dia, assim como acontece com Joca, Pai Antônio sai andando em desespero pelo mato, senta e, cobrindo o rosto, começa a chorar, "sem saber o que fazer" (Guimarães, 1972, p. 47). Ao descobrir o rosto vê diante de si uma mulher branca como a neve e com uma linda cabeleira de fogo. Ela perguntou ao Pai Antônio por que ele estava chorando e ele então relatou suas preocupações para a aparição. Ela pediu que ele comprasse uma fita azul, uma fita vermelha e uma fita amarela, além de um espelho. Assim ele fez. Deu os objetos para a mulher, que foi até um lugar no rio onde esmaeceu até sumir. Pai Antônio ainda viu os cabelos de fogo amarrados pelas fitinhas e escutou uma voz que saía da água e pedia para que ele não contasse a ninguém o que aconteceu. Depois disso, Pai Antônio voltou ao trabalho com a bateia e a cada peneirada encontrava muito ouro. Contente, levou o ouro para seu senhor, que, entretanto, quis que Pai Antônio contasse onde encontrou as pepitas. Ele, porém, como combinado com a mulher, preferiu não contar onde no rio tinha encontrado tanto ouro.

Foi amarrado no tronco e maltratado. Assim que o soltaram, correu ao mato, sentou-se no chão, no mesmo lugar onde estivera e chamou a Mãe de Ouro.

— Se a gente não leva ouro, apanha. Levei o ouro e quase me mataram de pancada.

— Agora, o patrão quer que eu conte o lugar onde o ouro está.

— Pode contar — disse a mulher (Guimarães, 1972, p. 49).

Desta vez, Pai Antônio indicou para o patrão o lugar. Juntamente com vinte e dois escravos, o patrão foi até o ponto indicado. Cavaram um buracão e encontraram um "grande pedaço de ouro [que] se enfiava para baixo na terra", mas não conseguiam chegar à sua base. No terceiro dia, Pai Antônio sentiu que Mãe de Ouro o chamava. No meio do mato, ele escutou: "— Saia de lá amanhã, antes do meio-dia". Neste dia, o patrão estava possesso, distribuindo chicotadas em quem interrompia o trabalho. Quando o sol subiu alto, Pai Antônio se afastou depressa: "O sol subiu no céu. Na hora em que a sombra ficou bem em volta dos pés no chão, um barulho estrondou na floresta, desabaram as paredes do buraco, o patrão e os escravos foram soterrados, e morreram (Guimarães, 1972, p. 50)".

De acordo com Sônia Nickel André (2006), a versão de Guimarães para a história da Mãe de Ouro apresenta, como "oposição semântica fundamental", liberdade *versus* servidão. Essa oposição semântica marcaria a servidão como negativa e disfórica, enquanto a Mãe do Ouro remeteria à justiça divina, sendo imagem positiva e eufórica. O conteúdo mínimo do texto seria "a desobediência em troca da valorização da sobrevivência, da liberdade e da fé" (2006, p. 72). Pai Antônio passa de sujeito do fazer para sujeito do poder por meio da mediação da Mãe de Ouro, que, na lenda, seria uma entidade positiva, de socorro e auxílio ao escravizado.

<sup>4</sup> Utilizei a segunda edição, de 1972.

No romance, as aparições da Mãe de Ouro constituem um dos fundamentos da composição. Para demonstrar essa hipótese de leitura, fiz as transcrições e paráfrases a seguir. Os grifos são sempre meus.

- a “A Mãe de Ouro *mora do outro lado da serra*.” (Guimarães, 2018, p.17).
- b “O céu que Sinhazinha saiu para procurar, depois, podia ser que fosse *um céu de fundo d’água*. O que é e o que não é, não se pode saber antes do tempo” (Guimarães, 2018, p. 35).
- c “Mas, depois, por causa da Mãe de Ouro, Joca esqueceu Curiango. Antes de sair, com o sapicuá de farinha nas costas, falou: – Eu estava vendo que Curiango perdia. A Mãe de Ouro é mais forte” (Guimarães, 2018, p. 114).
- d “Onde mora? Mora *no fundo da terra*. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. O *fundo do rio onde se acoita* é dourado e brilhante que é ver *um céu*. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita, que parece *fogo, riscando o céu*. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com estes olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D’Água. [...] Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. *Ela escutou a praga e veio*. Porque, se não fosse a praga, podia bem ser que ele *escapassem*” (Guimarães, 2018, p. 115).
- e “Não era feitiço de Curiango, não. Era *a Mãe de Ouro que estava me perseguindo*. Eu [Joca] estava vendo (meu Deus) que tinha de largar tudo o que gostava, que tinha de deixar Curiango e atender o chamado dela. Agora eu sabia! ‘Aquilo’ estava no meu sangue. A Mãe de Ouro tinha vertido veneno no meu sangue. (Meu Deus, livrai-me disso, meu Deus do céu, meu Deus do céu...) Nunca que atinei com o fim do que estava rezando. Naquela hora eu vi, juro por esta luz que me alumia, via a Mãe de Ouro atrás de Curiango. Vinha vindo, vinha vindo... percebi que estava perdido e gritei: – Não deixe ela chegar, Curiango! Não deixe! Meu Deus!...” (Guimarães, 2018, pp. 116-117).
- f “É *alta*, com *jeito de santa*, vestida de *amarelo* e com os *olhos fuzilando*. Tem uma coisa na mão [...]. Não sei. Parece uma vela, mas é mais larga em cima” (Guimarães, 2018, p. 131).
- g “Eu?! Vocês são loucos. O homem estava com *um pau de lenha cheio de fogo*, deste tamanho, na mão. Nem falei com ele” (observação: neste trecho um vizinho conta que viu Joca passar correndo. Joca então narra para o médico que investiga seu ataque de loucura): “Então? Não vê que a Mãe de Ouro me *persegue* há muito tempo, não é? Foi desde uma vez que abusei do poder dela, madrugadinha na capina. Eu trabalhava na plantação e pegava tarefa à quatro horas, isso muito tempo antes de comprar o [boi de carrear] Maringá” (Guimarães, 2018, p. 137-138).
- h Episódio da *explosão/rompimento da caldeira do engenho* que espalha dejetos e mortos por todos os lados (Guimarães, 2018, p. 160-162).

i “A vizinha disse que era encosto que ele tinha. Mas Curiango não podia acreditar numa coisa dessas. [...] Não pode ser. É a Mãe de Ouro que está transtornando o juízo dele, pr’ amor de abusão, isso sim. Mas isso passa. Fiz uma promessa a Santa Rita dos Impossíveis e ela curou ele” (Guimarães, 2018, p. 168-169).

A narrativa da *Mãe de Ouro* ajuda a ampliar os sentidos do sofrimento de Joca, ligando-o, por assim dizer, à história dos Pais Antônios. Como evidência dessa interpretação, basta ver o modo como os trechos (a), (b), (d), (f) caracterizam a Mãe de Ouro: ela mora longe; ela se move no céu; ela mora no fundo das águas; ela mora no fundo da terra; ela é fogo/água/terra/ar; ela é alta, santa, olhos fuzilantes etc.; ela derrota Curiango no coração de Joca; ela persegue Joca, que foi abusante em relação a ela.

Em resumo, a história da *Mãe de Ouro* constitui um elemento externo e anterior a Joca e ao próprio romance. Esse elemento, todavia, é também próprio à subjetividade de Joca, constituindo uma contradição fundadora dela, e, a partir disso, do enredo. Para voltar à perspectiva que colhi em um dos conjuntos escultóricos de Aleijadinho, a narrativa da *Mãe de Ouro* seria a moldura geral do romance, a enquadrar os grupos menores de cenas, posicionando-os na trama. Contudo, o conjunto escultórico do artista barroco desenvolve um eixo simbólico – a história da paixão de Cristo – bastante presente na cultura; já o romance de Guimarães projeta um eixo simbólico – a história da *Mãe de Ouro* – pouco acessível em seus detalhes até mesmo para leitores especializados. Já à época da primeira publicação, como dito, as escolhas editoriais apagaram a *Mãe de Ouro* do título, para enfatizar a sugestão da água funda, que remete à *Mãe de Ouro*, mas é mais genérica.

Nos trechos (g) e (i), a lenda fica incorporada não apenas pela interioridade da personagem Joca, mas também pelo próprio enredo. *Tropas e boiadas* se refere a um quebranto em que um tição de fogo é utilizado para esconjurá-la. Ela então se estilhaça. No enredo do romance, Joca bate em um colega de trabalho com um pedaço de lenha incandescente e depois foge, às carreiras, com esse “pau de fogo” na mão. O paralelismo é evidente.

Esta cena, em que Joca, em surto, agride o companheiro de trabalho com a acha de lenha “espirrando faíscas”, ajuda a pensar – enquadrar – as cenas posteriores, de certo modo sintetizadas no trecho (h), isto é, no episódio da explosão da caldeira que se estilhaça em cadáveres e restos inúteis de madeira e metal, assim como a *Mãe de Ouro*, diante de um pau de fogo em cruz, espedaça-se. Parece evidente então que a cultura caipira é a moldura do romance, seu fundamento quase esquecido. Falta ainda demonstrar como a lenda foi utilizada para compor o protagonista da trama.

## O protagonista, homem-Joca-João José dos Santos

No primeiro parágrafo de *Água funda*, a narradora fala de um homem que a *Mãe de Ouro* enfeitiçou e que, em razão disso, andou por muitas léguas. Mais adiante, ao apresentar Curiango, a narradora se refere pela primeira vez a Joca, mas o leitor-ouvinte ainda não sabe que se trata do homem enfeitiçado do primeiro parágrafo. Joca é um protagonista temporão, já que o romance, em quase 60 páginas, foca em Sinhá (depois chamada de Choquinha).

A composição de grande sensibilidade e inteligência fala por si só: o homem é enfeitiçado pela Mãe de Ouro – já no primeiro parágrafo do romance – e é também enfeitiçado, mas de outra maneira, por Curiango – o que ocorre, dentro do enredo, no momento em que é nomeado pela primeira vez como Joca (Guimarães, 2018, p. 60). Então, Joca vem à cena tanto na relação com a Mãe de Ouro quanto com a Curiango. Ambas, em alguma medida, disputam o destino dele. Curiango perde a luta, e Joca advém então – e já nas páginas finais – João José dos Santos. O plano compositivo indica uma crescente individualização do protagonista, apresentado primeiramente como “homem”, depois como Joca e, por fim, com o nome por extenso. Esta individualização é paralela às perdas de laços com a comunidade. Sem mais acessar a cultura e a comunidade que lhe amparava, ele enlouquece (Guimarães, 2018, p. 175). Ou seja, vai ganhando um nome à medida em que vai tendo seu ser despedaçado.

Um exemplo do que acabei de referir ocorre quando Joca entra em cena, em um mutirão. Em seguida, está na lide de tirar areia de um ribeirão para vender. Uma cena retoma e comenta a outra. Na primeira, o protagonista trabalha para a comunidade (“Você vai ao mutirão, Joca?”; “Vou sim. Então não havia de ir?”); em seguida, trabalha “por si mesmo”, vendendo areia para as muitas obras que circundavam a fazenda.

Nesses trabalhos, sempre havia alguém para lembrá-lo de Curiango. Ele se sente enfeitiçado e, numa noite,vê a figura dela – ou da Mãe de Ouro: tudo ainda está confuso em sua cabeça – e desmaia. Ao pensar sobre o assunto, tenta se convencer de que não se trata de feitiço.

Choquinha riu, escancarando a boca banguela. Ele riu também, sem motivo. Riu, como os passarinhos cantam.

Porque o sol estava quente e claro. Porque queria aproveitar essa alegria que vinha não sabia de onde e tomava conta dele. Porque era moço e os moços, por muito que sofram, não sofrem por muito tempo. A natureza deles é mais forte.

– Estou curado daquela besteira, Choquinha. Curado! (Guimarães, 2018, p. 76).

Depois de sentir a alegria de estar curado, Joca se junta aos tropeiros. Para esquecer Curiango, relaciona-se com Mariana e começa a jogar truco por dinheiro e para beber pinga, conforme as seções “Aleijadinho” e “Os filhos do medo e a relação entre os causos” deste ensaio analisaram. A subjetividade do protagonista a um só tempo internaliza e perde, sucessivamente, a Mãe de Ouro, os rituais comunitários e Curiango, e, ao fim, é tomada pela angústia da individualização monetarizada que a Companhia engendra.

Quando as coisas começam a “acontecer”, Joca sente o chamado da Mãe de Ouro: “É alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando. Tem uma coisa na mão [...]. Não sei. Parece uma vela, mas é mais larga em cima” (Guimarães, 2018, p. 131). Nesse momento, com uma acha de lenha “espirrando faísca”, parte para cima de Luís Rosa, seu colega de trabalho na caldeira do engenho. Todos entendem o caso como um ataque de loucura. Um médico, Dr. Amadeu, atende Joca e recomenda ao engenho que o afaste da caldeira. O saber dos “bugres”, evocado na trama, já não cura a degradação subjetiva de Joca. A passagem dos cuidados curandeiros para as práticas médicas é sentida por ele como uma grande perda.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Conferir, a respeito dos genocídios contra os povos indígenas como fundamento da “civilização” colonial brasileira, o estudo de Victor Leonardi, *Entre árvores e esquecimentos*. A representação dos “bugres” e de seus saberes no romance de Guimarães merece estudo a parte.

Na lenda da *Mãe de Ouro*, o lenho fumegante e a explosão possuem significados próprios, demonstrados na seção “A Mãe de Ouro, outra vez” deste ensaio. No romance, alguns personagens sequer entendem por que Joca corre para cá e para lá carregando um pedaço de pau faiscante – certamente, para muitos leitores, a lenda da Mãe de Ouro tampouco é convocada, assim como pouco foi percebida pela fortuna crítica.<sup>6</sup> De qualquer modo, a explosão da caldeira, no romance, “imita” o episódio da explosão de ouro, na lenda. O romance está composto, na construção dos personagens, no enredo e até mesmo nos procedimentos espaço-temporais, par a par com a lenda, que fica, todavia, encoberta e sufocada pelo etnocídio.

Portanto, a composição do romance sugere que, onde havia sentido, cultura e símbolos, passa a haver loucura, vazio e falta de sentido. Angústia. As vestes e modos de Mãe de Ouro, tais como descritos por Joca – alta, jeito de santa, vestida de amarelo, olhar fuzilando, portando uma tocha – tão presentes na cultura caipira na qual o protagonista cresceu, fazem pouco ou nenhum sentido para ele, para os demais personagens, que desconhecem completamente aqueles símbolos, e para a cultura literária que recebe o romance. Joca sofreu um processo de devastação dos sentidos que o amparavam, a ponto de a sua vida se tornar inviável. Na lógica da narradora, ele maldisse aquilo mesmo que o sustentava. O processo de modernização conservadora – a permanência do colonial ou ainda a permanência do latifúndio desde a escravidão até a moderna Companhia – revela-se, na forma do romance de Ruth Guimarães, como uma das mais profundas ficcionalizações do etnocídio (no âmbito comunitário) e da devastação psíquica (no âmbito individual). Sob esta perspectiva, *Água funda* faz par com *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, publicado em 1952, que analisa, entre outros pontos, as relações entre a estrutura colonial nas sociedades pós-guerras e o sofrimento psíquico das pessoas negras. Sopesadas as diferenças entre a prosa ficcional de Guimarães e a prosa ensaística de Fanon, ambas estudam o desfacelamento psíquico ocasionado pela dominação de terras e corpos na expansão do capitalismo.

Não por nada, a narradora de *Água funda* conta que Joca “lidou para se livrar do atoleiro”, dos sentimentos de estar “ansiado e espavorido”, com “medo, horror, desespero”, e, por isso, foi parar no hospital da cidade. Vale dar peso às palavras que o romance utiliza: ansiado, espavorido, medo, horror, desespero. Joca se desmancha enquanto se desmancha a cultura caipira como horizonte de sentidos para a vida. Quando Curiango o visita no hospital, o nome dele, registrado nos prontuários, surge, paradoxalmente, como última agressão: João José dos Santos. Do hospital ele sai para andar feito “judeu errante”. Nessa trajetória, fica vincada a maneira como a narradora e outras personagens se referem a ele: homem (Guimarães, 2018, p. 18), depois Joca (2018, p. 62), depois João José dos Santos (2018, p. 175). Um lento processo de “identificação”, começando do geral (“homem”) até o singular (“João José dos Santos”), ainda que esse singular remeta a muitos homens: Joãos, Josés e Santos.

Diversas perdas culturais são tematizadas ao longo do enredo: a benzedura perde lugar para a medicina (que, contudo, não resolve o problema); a fazenda perde lugar para a Companhia, que toma conta de tudo (mas a injustiça e a desumanização são reforçadas); o mutirão festivo e colaborativo perde lugar para a divisão do trabalho no engenho-fábrica

<sup>6</sup> Refiro-me a alguns dos melhores estudos a respeito de *Água funda* em particular e da obra de Guimarães como um todo, a exemplo de Cândido (2014), Silva (2022) e Miranda (2019).

(que “explode” seus trabalhadores); e o protagonista perde o amparo de sua cultura, do todo, tornando-se o rosto incrédulo e espavorido do “mau ladrão”.

## A mudança social

A trajetória de individuação de Joca espelha a trajetória de Sinhá, que aparece inicialmente como “Sinhá Carolina”, torna-se uma desaparecida, depois reaparece como Choca, Choquinha, velha e mendiga. A nova vida social, com suas pragas e maldições sempiternas, vai isolando, empobrecendo e “roubando” tanto a dona da fazenda quanto seus diversos trabalhadores. A “Companhia” pode ser entendida, sob esse aspecto, como uma personagem onipresente. Em torno dela, a vida psíquica, simbólica e material se degrada.

Pouco depois de Ruth Guimarães escrever *Água funda*, Antonio Cândido começou a montar seu livro sobre os caipiras do interior de São Paulo, *Os parceiros do Rio Bonito*. Cândido iniciou suas pesquisas em 1947 e as concluiu entre 1952 e 1954, com diversas visitas a comunidades em Piracicaba, Porto Feliz, Conchas, Anhembi, Botucatu e sobretudo Bofete. Essas visitas teriam aguçado nele a reflexão sobre os “problemas que afligem o caipira nessa fase de transição” (2003, p. 12).

Caipiras. Transição. Problemas. É o mesmo núcleo de questões trazido pelo livro de Ruth Guimarães.

Transição. O que é? Para Cândido, três tempos: (1) A estrutura latifundiária montada durante o período escravista teve um refluxo, (2) isso permitiu durante cerca de meio século a montagem de comunidades caipiras relativamente estáveis nas franjas inoperantes das grandes propriedades rurais e (3) a relativa estabilidade do mundo caipira estaria sendo desmanchada em poucos anos ao longo da década de 1940, na “passagem de uma economia autossuficiente” (2003, p. 203), ainda que apenas garantidora do mínimo vital, para uma economia capitalista, que implicava trabalho ainda mais pesado e mais intenso, fome, alcoolismo, êxodo forçado e supressão violenta de laços comunitários e culturais.

Nesta transição, de acordo com o estudo de Cândido, os caipiras manifestavam “sintomas de crise social e cultural” (2003, p. 203) e mais: “sintomas de inquietação e apreensão” (2003, p. 243), já que, como diziam, “o estudo anda para diante, mas a terra e os homens andam para trás” (2003, p. 245). Não é preciso mais para percebermos que os caipiras que contaram suas histórias para Cândido se parecem com Joca, também ele ansiado, espavorido, com medo, horror e desespero.

E não era para menos. Desapareciam de uma hora para a outra os meios de subsistência, as formas de organização e as concepções de mundo que lastreavam o ser das pessoas naquelas comunidades. De acordo com Cândido, “a cultura das cidades [...] vai absorvendo as variedades culturais rústicas e desempenha cada vez mais o papel dominante, impondo as suas técnicas, padrões e valores” (2003, p. 279).

Os caipiras com quem Cândido conviveu sentiam um desnorteio diante das sucessivas compras e vendas que se viam obrigado a fazer (2003, p. 209) e que os pressionavam a “lutar de sol a sol”, diminuindo ou pondo fim ao tempo destinado ao trabalho comunitário, nas festas, nos mutirões. Ou renunciavam à vida tradicional e se deixavam absorver nas tarefas econômicas, “seja como indivíduo, seja como família”, ou renunciavam ao mínimo de autonomia passando ao salário rural ou urbano ou “à fome, pura e simples” (2003, p. 215). Cândido

classificou como espantosa a rapidez com que desapareciam os recursos locais, monjolos, prensas, pilões, e saberes locais diversos (2003, p. 225). As bênçãos e as curas por meio de raízes e rezas, “conhecimento vindo do princípio do mundo através dos bugres”, desaparecia e, quando havia um bom curador, era posto na cadeia (2003, p. 229).

É, portanto, de uma modernização conservadora que se trata. Um dos primeiros estudios brasileiros a utilizar a expressão relaciona “a estratégia de modernização conservadora” como crescimento da produção agropecuária “mediante a renovação tecnológica, sem que seja tocada ou grandemente alterada a estrutura agrária” (cf. Pires; Ramos, 2009). Entre os pesquisadores que se valeram do termo, está Florestan Fernandes, que, assim como Cândido, talvez por ter feito parte dos mesmos grupos dos quais participou Ruth Guimarães, junto a Roger Bastide, na USP, descreve um processo parecido àquele criado pela ficção de *Água funda*: as comunidades diretamente vinculadas à terra no Brasil estavam sendo violentamente expulsas dela e tendo seus rituais, símbolos, conhecimentos e modos de ser devastados para a instalação da agricultura da “Companhia”, ligada a cadeias produtivas industrializadas e financeirizadas (Fernandes, 2020).

A rapidez do desaparecimento de instrumentos como monjolos, prensas e pilões, foi também o rápido e violento “desnorteio” da cultura caipira. No romance, a lenda da Mãe de Ouro, que tinha, enquanto lenda, uma perspectiva de cura e renovação, torna-se uma espécie de destino – ou “destino trágico”, de acordo com Silva (2022) – que pesa sobre o ser humano, alienando-o. Mas é enfrentando a própria figura de sua alienação que Joca faz reemergir a cultura da comunidade que poderia ampará-lo, se ainda pudesse existir depois do empuxo de mais uma modernização conservadora. O modo como a forma do romance *Água funda* sedimenta os símbolos e narrativas da cultura caipira é também uma crítica estética, composta com mão de mestre por Ruth Guimarães, do etnocídio que o avanço do capitalismo tem feito recair, como praga, em milhares de comunidades no Brasil e no mundo.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. (1920). A arte religiosa no Rio. *Revista do Brasil*, 5/52, p. 289-293.
- ANDRÉ, Sônia Nickel. *A trajetória da mãe do ouro na literatura gaúcha*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/handle/1/2688?show=full>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAETANO, Anajá. *Negra Efigênia paixão do senhor branco*. São Paulo: Edicel, 1966.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2001.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento, com colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FRANTZ, Ricardo André. “Crucificação de Jesus”, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Aleijadinho\\_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Aleijadinho_-_)

[Crucifica%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Jesus\\_-\\_Santu%C3%A1rio\\_do\\_Bom\\_Jesus\\_de\\_Matosinhos\\_-\\_Congonhas.jpg](#). Acesso em: 29 out. 2024.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. São Paulo: Difel, 1979.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*: ensaio de interpretação sociológica. São Paulo: Contracorrente, 2020.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Porto Alegre: Globo, 1946.

GUIMARÃES, Ruth. *Os filhos do medo*. Porto Alegre: Globo, 1950.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Editora 34, 2018.

LEONARDI, Victor. *Entre árvores e esquecimentos*: história social nos sertões do Brasil. Brasília: Paralelo 15, 1996.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues. *Silêncios prescritos*: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste*, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 411-424, 2009. Disponível em: <https://www.bnb.gov.br/revista/ren/article/view/367>. Acesso em: 29 out. 2024.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Editora UFC: Goiânia, 1997.

RODRIGUES, Cyntia. A obra de Anajá Caetano: uma escritora brasileira negra na literatura de ficção. *Estudos Históricos*, v. 77, n. 35, p. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/86810>. Acesso em: 29 out. 2024.

SANTIAGO, Silviano. (2013). Aleijadinho, Bretas e os poetas modernistas (1927-1930). In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: UFMG. p. 8-33.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Os acontecimentos de Ruth Guimarães (1920-2014): alcances e limites para uma intelectual negra em São Paulo. *Cadernos Pagu*. 2022, n. 65. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202200650010>. Acesso em: 29 out. 2024.

TAUSSIG, Michael T. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. Tradução de Priscila Santos da Costa. São Paulo: Unesp, 2010.

# Un profano en el desierto: reescrituras de “El viajero” de Juan José Saer

*A Profane in the Desert: Rewritings of “The Traveler” by Juan José Saer*

**Carolina Maranguello**  
Universidad Nacional de La Plata (IdIHCs)  
Ensenada | BA | AR  
CONICET  
caromaranguello@yahoo.com.ar  
<http://orcid.org/0000-0002-1365-1609>

**Resumen:** En gran parte de su obra ficcional y ensayística, Juan José Saer cuestiona los tópicos cristalizados del desierto a partir de un programa negativo que exacerba los efectos de ilegibilidad y detención. Se indagará aquí las primeras formulaciones que adquirió esta representación en “El viajero” (*La mayor*, 1976) así como las articulaciones y desfases entre su modo de formalizar el paisaje y las diversas ocurrencias –literarias y visuales– de la imaginación territorial argentina. Por un lado se analizará cómo el argumento saeriano –y su borrador “A los viajeros ingleses” – retoma la tradición del viaje inglés – Francis Bon Head y Thomas Hutchinson – así como cuentos de Jorge Luis Borges, y se observará el lugar que ocupa el saladero en el espacio potencial que abren estas reescrituras. Por el otro, se considerará la singular experimentación sobre la prosa “agujereada” del relato, y su contigüedad material con una imagen relativamente inédita de la llanura.

**Palabras clave:** Juan José Saer; desierto; viajeros ingleses; territorio.

**Abstract:** In much of his work, Juan José Saer questions the crystallized topics of the desert based on a negative program that exacerbates the effects of illegibility and detention. We will investigate here the first formulations that this representation acquired in “The Traveler” (*La mayor*, 1976), as well as the articulations between its way of formalizing the landscape and the various occurrences of the Argentine territorial imagination. On the one hand, we will analyse how this text – and its draft “To English Travelers” – takes up the tradition of the English journey – Francis Bon Head and Thomas Hutchinson –



as well as the stories by Jorge Luis Borges; and the place occupied by the *saladero* in the potential space that these rewritings open up. On the other hand, we will consider the experimentation on the “holey” prose of the text, and its material contiguity with a relatively untold image of the plain.

**Keywords:** Juan José Saer; Desert; English travelers; Territory.

Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos, marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías, repartían en informes, cartas, relatos, memorias, las características [...] de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo

(Saer, 2012, p. 20).

Un tiempo después de mudarse a Francia, Juan José Saer le hizo comprar a la universidad de Rennes en la que daba clases la colección de libros *El pasado argentino* de Gregorio Weimberg, para releer, en las lluviosas noches del invierno bretón, esos “clásicos argentinos” escritos, en parte, por autores extranjeros en lenguas extranjeras.<sup>1</sup> Se sabe que Saer se mudó a París en 1968 con una beca del gobierno francés, y la estadía en principio acotada a seis meses se extendió hasta su muerte, 37 años después, convirtiendo el primer desplazamiento en mudanza definitiva, singular exilio y reiterada experiencia generacional de migración; y radicalizando la extranjería constitutiva que ya habría experimentado desde su juventud en Santa Fe y Rosario. Tanto ese primer desarraigamiento de la “zona” como el entre-cruzamiento de referencias literarias y culturales heterogéneas que inaugura sus primeros años de residencia francesa –la biblioteca de escritores viajeros y de la tradición nacional del siglo XIX y la narrativa del *nouveuroman*, entre muchas otras lecturas– resultan fundamentales para comprender cómo se fue elaborando la “imaginación” saeriana, ya abordada por la crítica especializada, por un lado en su condición “material” (Arce, 2015);<sup>2</sup> y por el otro

<sup>1</sup> En “Libros argentinos” Saer evoca ese interés: “La serie del medio siglo de la editorial universitaria, me reveló también muchos textos apasionantes del siglo anterior, como *La guerra al malón*, del comandante Prado, el libro de Guinard, *Tres años de cautividad entre los patagones*, o el pasaje de las *Memorias* del general Paz que narra su prisión en la Aduana de Santa Fe. [...] La serie despertó en mí el gusto por los documentos de ese tipo, lo cual me llevó a la admirable colección *El pasado argentino* de Gregorio Weimberg, de la que leí muchos volúmenes (Saer, 2006, p. 194). Entre los títulos que conforman esta última colección, creada en 1954, se cuentan ensayos y crónicas de figuras consagradas –u olvidadas– de Argentina (Sarmiento, Fragueiro, Alberdi, Mitre, Mansilla, Moreno); estudios históricos (Busaniche, Barba, Zinny) y textos de viajeros extranjeros (Falkner, Beaumont, Parish, Ebelot, Hinchliff).

<sup>2</sup> Saer se mudó a Francia para estudiar el *nouveuroman*, escribió a propósito de su programa varios ensayos, y tradujo en 1968 la novela *Tropismos* de Nathalie Sarraute. En “Imaginación material y tropismos. Acerca del vínculo entre Juan José Saer y Nathalie Sarraute”, Rafael Arce (2015, p. 1) sostiene que “Saer reelabora la teo-

en su vínculo con “otras artes y especialmente (a partir) de sus experiencias con la música, la pintura y el cine” (Dalmaroni, 2011b, p. 92).

Interesa en esta oportunidad indagar ya no –o no solamente– las relaciones entre la conciencia narrativa y la singular percepción del espacio desarrolladas en la poética de Saer, sino los ecos contemporáneos –y por eso mismo, anacrónicos– entre la imaginación (material) saeriana y la “imaginación territorial” argentina (Laera, 2019, p. 47) –aquella a partir de la cual se declinan las variantes visuales, literarias y políticas de los paisajes nacionales, capaz de reunir “atributos e imágenes [...], motivos y metáforas, leyendas y tradiciones, pero también, historia y política (Laera, 2019, p. 47). En este caso, se propone observar los alcances de ese diálogo en “El viajero”, un breve texto que en general suele quedar soslayado o apenas mencionado en las lecturas que revisan los vínculos entre los relatos de Saer, la historia y la tradición (y que analizan en cambio, en profundidad, sus novelas).<sup>3</sup>

La anécdota de “El viajero” insiste por un lado como un síntoma en la narrativa del escritor, desde una primera versión en borrador en “A los viajeros ingleses” (*Papeles de trabajo II*, entre fines de los 60 y principios de los 70),<sup>4</sup> la radicalidad negativista que el argumento alcanza en *La mayor* (1976) hasta su inversión en *La ocasión* (1988) y su resumen argumental en *El río sin orillas* (1976). Además, a excepción de los primeros borradores de *La ocasión* (novela que Saer escribió en 20 días a fines de la década del 80, pero cuyo argumento comenzó a formular a principios de los 60),<sup>5</sup> “El viajero” es el primer texto efectivamente publicado que aborda por primera vez la representación de la Llanura argentina del siglo XIX, y condensa, como se verá, varios de los atributos a partir de los cuales Saer perfeccionará la *desrealización* de ese territorio, centro fundacional, como se sabe, del paisaje nacional.

Entre fines de los sesenta y principios de los setenta Saer reescribe uno de los viajes centrales que contribuyó a fraguar la “perspectiva exterior” a partir de la cual los escritores de la emergente literatura argentina, y posteriores, desarrollaron las primeras invenciones de lo nacional: el viaje de exploración inglés. En el catálogo de la exposición *Una historia de la imaginación en la Argentina*, que reunió una extensa variedad de obras visuales y fragmentos literarios a propósito de la necesidad de indagar “otros caminos posibles de la imaginación territorial argentina”, Alejandra Laera (2019, p. 50) desliza la posibilidad de revertir el punto de origen, “la imagen cristalizada del desierto que entregó Esteban Echeverría”, para detenerse “en sus bifurcaciones [y revelar] sus grietas”. Se trata, propone, entre otras ideas, “de volver a hacer los viajes que hicieron por la Llanura los viajeros ingleses en las primeras décadas del siglo XIX” (Laera,

---

ría de los ‘tropismos’ y la transforma en una particular imaginación material: la que convierte el espacio de sus ficciones en un mundo fluido, pastoso, gelatinoso”. Arce advierte la sutil transformación que experimenta la poética de Saer en relación con los referentes del *nouveuroman*, desde un primer momento más vinculado con Robbe-Grillet y la descripción óptica de las superficies (hasta *Cicatrices*), hasta un progresivo ablandamiento del mundo que coincidiría con su etapa más experimental y dialogaría con la poética sarrautiana. La imaginación que comparten ambos escritores “disuelve el esquema perceptivo-verbal que construye objetos sólidos y sujetos cognoscientes” (Arce, 2015, p. 19) e interroga, en cambio, las sensaciones que alcanza a experimentar una conciencia no iluminadora, borrosa y opaca.

<sup>3</sup> Cfr. Premat (2002) y Abbate (2014).

<sup>4</sup> Algunas de las hipótesis de lectura aquí planteadas a propósito de “El viajero” y la versión en borrador “A los viajeros ingleses” fueron en parte desarrolladas en Maranguello (2018). Sin embargo, el presente artículo amplía el análisis hacia aspectos del texto no considerados con anterioridad, y plantea además nuevas relaciones con otros viajeros ingleses, escritores y artistas de la tradición nacional.

<sup>5</sup> Cfr. Maranguello (2021) sobre las distintas variaciones del desierto exploradas en *La ocasión* (1988).

2019, p. 51).<sup>6</sup> ¿Cómo volver a leer, entonces, el argumento saeriano, a partir de esta apuesta?, ¿qué solapamientos y qué desbordes todavía incalculados hay entre la imaginación saeriana y la imaginación territorial?, ¿qué forma *bifurcada* sobre el desierto abre este texto y qué imágenes cristalizadas suspende o deja “fuera de campo”?; ¿en qué sentido, por último, podría afirmarse que Saer dramatiza la errancia de un *profano* por el espacio de la llanura?

Entre las diversas formas de la distancia por las que declina la poética de Saer: las aventuras del descubrimiento y la conquista, los viajes de artistas e intelectuales, el exilio, la inmigración y la diáspora generacional, las ficciones y ensayos que se ocupan de reescribir los itinerarios de exploración militar, científica, comercial y topográfica del “desierto” ocupan un lugar preponderante en textos como *El río sin orillas* (1991), *El entenado* (1983), *La ocasión* (1988) y *Las nubes* (1997). Saer configura así versiones de la Llanura en intenso diálogo con la tradición literaria, pictórica y viajera, y condensa sus principales atributos en *El río sin orillas*. En ese tratado imaginario y “des-ensayo del no-ser nacional” (Dalmaroni, 2009, p. 47), el escritor reconstruye la arqueología política del desierto, se retrotrae a su formación geológica y destaca dos características clave que aparecerán de forma germinal en “El viajero”: por un lado, su carácter ilusorio, deudor de Martínez Estrada,<sup>7</sup> y por el otro, su efecto irrealizante capaz de perturbar las percepciones (en tanto superficie vacía en la que proliferan series repetidas de elementos; y en tanto territorio que desfigura aquello que lo atraviesa, volviéndolo una mancha abstracta). El desierto saeriano radicaliza el *devenir irreal* del mundo, y sustraе la condición de “real” para mostrar cómo los personajes, los fenómenos climáticos y los animales resplandecen como imágenes y visiones: una poética de la imaginación – comprometida con la disolución fangosa del mundo y la destitución del poder afirmativo del lenguaje – que en más de una ocasión se trama junto al repertorio de imágenes de la historia del arte, sus materiales y operaciones.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Una historia de la imaginación en Argentina. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad, curada por Javier Villa, convocó a más de doscientas cincuenta obras de todo el país, desde fines del siglo XVIII hasta el presente. Se trató de un recorrido visual alrededor de las diversas representaciones del territorio nacional, sus contrapuntos, reinterpretaciones y supervivencias. Las obras visuales dialogaron además con la exhaustiva y variada antología elaborada por Alejandra Laera, que reunió poemas y fragmentos de narraciones y ensayos de un gran número de escritores y escritoras vinculados/as a la indagación del paisaje y la tradición: Sarmiento, Arlt, Borges, Biyo Casares, Walsh, Saer, Aira, Cabezón Cámera, Almada, Bellesi, Hudson, Ascasubi, Beck Bernard, Conti, Bon Head, Echeverría, Güiraldes, Demitrópolis, Genovese, entre otras y otros.

<sup>7</sup> Saer y Martínez Estrada concuerdan en una lectura diacrónica, negativa y antiesencialista de la historia nacional, tal como puede observarse en *El río sin orillas*: “Únicamente nuestros mejores pensadores, como Ezequiel Martínez Estrada, [...] comprendieron que un país no es una esencia que se debe venerar sino una serie de problemas a desentrañar” (2003, p. 97). A lo largo de sus ensayos y ficciones, Saer declinará con variaciones formales una idea clave del imaginario del ensayista, el carácter ilusorio de la Llanura: “La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la Llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. [...] La pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía del hombre sin profundidad” (Martínez Estrada, 2011, p. 12-13). Cfr. también Maranguello (2021) sobre la gravitación de estas ideas en *La ocasión*.

<sup>8</sup> Para dar cuenta del carácter ilegible de la Llanura, y de la destreza de baqueanos y rastreadores, únicos capaces de distinguir toda clase de indicios, Saer (2003, p. 121) compara el desierto con la tela de Kazimir Malevich: “Muchos viajeros dignos de crédito exaltan ese conocimiento seguro, múltiple y sutil capaz de percibir, igual que lo blanco en lo blanco de los pintores suprematistas, los matices de lo neutro y lo idéntico”.

## “El viajero”: viaje accidentado y extravío

Incluido en *La mayor*, libro cuya escritura inaugura la vida de Saer en el extranjero, “El viajero”, como el resto de los argumentos que componen el libro, es un texto difícil de clasificar, una especie de memoria de los últimos días de Jeremy Blackwood, explorador inglés y agente de la Compañía de Londres que debe establecer los puntos cardinales y encontrar el saladero, pero que se ha extraviado en una tierra monocroma e idéntica a sí misma que le hace dar pasos en falso y lo conduce una y otra vez al mismo sitio en el que encendió una hoguera cuando la lluvia amainó. Sin poder contar con su caballo –que se ha quebrado la pata delantera– ni posibilidad de orientarse mediante las estrellas, Blackwood es incapaz de atravesar el pajonal obturado por la neblina.

Entre la “amplitud de experimentaciones” que Saer ensaya en *La mayor* (Dalmaroni, 2011a, p. 87), desde la exasperación negativista y grammatical del relato “*La mayor*” hasta la diversidad genérica de los argumentos, “El viajero” produce un tipo de ensayo formal afín con la materialización gráfica de lo audible evidente en algunos poemas de la primera edición de *El arte de narrar* (1977, Fundarte) (Dalmaroni, 2011b, p. 87), cuya fecha de composición, entre 1960 y 1975, coincide en parte con la de la escritura de los argumentos (1969-1975). En efecto, Saer vuelve a reponer para la prosa “la corporalidad que la cultura le había sustraído” (Dalmaroni, 2011b, p. 87), no aquí en relación a la extensión de la línea (como sucedía en los larguísimos versos de los poemas que no entraban “en caja”), sino a partir de la interrupción de la linealidad homogénea de la frase, horadada por espacios en blanco de diversa extensión distribuidos en distintas partes de la oración, y siempre entre los párrafos, que en algunas ocasiones están constituidos por una sola frase cuyo sentido termina de elaborarse a partir del encabalgamiento con el párrafo siguiente. A diferencia, por otro lado, de la saturación de signos de puntuación que caracteriza la prosa tartajeante de muchos relatos de Saer, no hay aquí ni un solo punto ni una sola coma en las tres hojas que ocupa el argumento. Sin embargo, los silencios gráficos desafían las expectativas y no se corresponden con las pausas de la sintaxis convencional, produciendo en cambio detenciones inesperadas, nuevos agrupamientos de palabras y también renovadas distancias entre ellas. Para caracterizar, por ejemplo, a la lluvia, omnipresente durante todo el relato, Saer aísla dos adjetivos que bajo el decoro de la puntuación hubieran debido separarse mediante una coma: “impalpable lenta” (201), produciendo así un montaje de percepciones táctiles, visuales y temporales que ralentiza y a la vez subraya el efecto *lentamente disolvente* del agua.

Es precisamente la impostura cartesiana de la temporalidad como coordenada racional y cuantificable –y su alianza con la letra estatal– la que aparece denunciada: como se recordará, el argumento comienza cuando Jeremy Blackwood rompe el vidrio del reloj “que protegía el gran cuadrante en el que los números romanos terminaban en unas filigranas prolíjas delicadas [y] lo disemina] sobre el montón de ceniza húmeda” (Saer, 2004, p. 201). Esas filigranas negras y sutiles capaces de apresar y medir el paso del tiempo se reiteran en “El intérprete” –otro argumento del libro– como forma de percepción del arribo de los “barcos carníceros” de los conquistadores españoles (Saer, 2004, p. 178) y forzada asimilación de su lengua. Sin embargo, lo que en este relato se desagregaba para volverse discernible y adquirir perfiles cada vez más nítidos, en “El viajero” retorna a la pasta blanda e indiferenciante de la ceniza. Esa misma imagen de Jeremy Blackwood arrodillado sobre la hoguera apagada se

repetirá más de una vez, con variaciones, a lo largo del argumento, cuya temporalidad, emanada del horario inglés –“Su cara permaneció más dura y más tranquila que si la hubiera alzado para mirar la hora en el Big Ben” (Saer, 2004, p. 201)– responde más bien a las contingencias climáticas y territoriales de la naturaleza americana, hecha de “tiempo incalculable” (203) y solo experimentable en sus dosis de neblina, pajonal, negrura o luz del alba. Por eso, si bien imperan los verbos en pasado, la voz narradora intercala notaciones en presente, como lo hace por ejemplo para destacar las superficies del cuerpo del inglés bajo la lluvia: “el agua implacable las hace relucir” (Saer, 2004, p. 202).

En efecto, “El viajero” pone en escena lo que le acontece al cuerpo del personaje durante un recorrido accidentado, y funciona como una *antiescritura* que *ahueca* y trastorna el relato predilecto de los exploradores ingleses que arribaron al continente americano desde 1820 en adelante: aquel que inscribía positivamente la experiencia de un sujeto que avanzaba sobre un territorio, provisto de dispositivos de visión y medición, con el interés de explotar sus materias primas (Pratt, 2011). Esos mismos viajeros volcaron las impresiones de sus desplazamientos en crónicas e informes, y fueron perfeccionando una “retórica de conquista” caracterizada por una mirada economicista, pragmática y con frecuencia antiesteticista, aunque muchos de ellos también ofrecieron una perspectiva más heterogénea sobre el territorio hispanoamericano. Retomando el estudio de Mary Louise Pratt, el clásico libro de Adolfo Prieto (1996) distingue los textos escritos bajo una estricta lógica comercial y aquellos que, influidos por el gran modelo de viaje de Humboldt, establecieron diversas combinaciones entre el discurso racionalista y el romántico-humboldtiano. Uno de los casos más emblemáticos de este segundo grupo es el de Francis Bon Head, viajero inglés que debía informar sobre las posibilidades de explotación de las minas de oro y plata en Argentina y Chile. En el *Reports on the Failure of the Río de la Plata Mining Association* (1827) Bon Head documenta su itinerario oficial y advierte sobre las dificultades y riesgos de invertir en el negocio minero. En *Rough Notes Taken During Some Rapid Journeys* (1826) despliega en cambio una sensibilidad que, sin abandonar su tono pragmático, es capaz de revelar asombro y disfrute en su recorrido por las pampas y los Andes, así como empatía hacia los gauchos y una lejana admiración ante las habilidades y valores de los indios.

Jeremy Blackwood es, en este sentido, la versión perpleja y fracasada de Bon Head, un verdadero “profano” del saber de la llanura. En *Rough Notes*, Bon Head (2007, p. 60) advertía:

El mayor peligro al cabalgar en las Pampas son las constantes caídas que se producen porque los caballos tropiezan con las madrigueras de los *biscachos* [...] uno no puede evitar imaginar qué desdichada situación sería romperse un miembro o dislocarse una articulación a tantas millas de distancia de cualquier clase de asistencia.

Como decíamos, así precisamente comienzan las desdichas del personaje de Saer (2004, p. 201): “su caballo había tropezado en un agujero se había quebrado la pata delantera”. Como señalan Fontanay Román (2007, p. 18), las pampas de Bon Head están “*undermine*”, “minadas por las trampas de las vizcacheras, y suponen un peligro constante para el jinete” (p. 201).

Sin embargo, y aunque alerta por ese constante peligro, se entusiasma con la posibilidad de cabalgar desnudo por la llanura –en una típica fantasía de inversión–, pero conserva su reloj envuelto en un pañuelo de seda, “único resto *british* [que permite advertir] sobre aquello

que Head nunca abandona, su lugar de partida” (Fontana y Román, 2007, p. 16). En el argumento de Saer, como se dijo, Blackwood rompe en cambio su reloj, ya del todo inútil, atraviesa el espacio en soledad y, desconociendo el español, no encuentra palabras para nombrarlo: “Se paró y miró el horizonte el pajonal      no sabía que se llamaba así” (Saer, 2004, p. 202).<sup>9</sup>

Los silencios gráficos que interrumpen el deslizamiento de la prosa lo hacen según un ritmo afín tanto al anudamiento entre pensamiento y caminata del viajero (Solnit, 2015)<sup>10</sup> –plagada de retrocesos, avances y vueltas en falso–, como a la puntuación irregular de las madrigueras de las vizcachas –rizoma animal de múltiples entradas y bifurcaciones– que agujereaban y rediseñaban el territorio “liso” (Deleuze y Guattari, 2002) –ritmado pero no armonioso<sup>11</sup>– de la llanura. Frente a la marcha veloz y eficaz que supone la encomienda de la Compañía, el andar errante de Blackwood convierte, como veremos a continuación, al desierto en laberinto.

## Un laberinto para el desierto

“El viajero” no sólo elabora la tensión entre lo universal-imperial y lo local-americano a partir de la reescritura de la biblioteca viajera, sino también a partir del diálogo con la biblioteca borgeana (en la que esa tensión se dirime de forma ejemplar, clásica), a partir de la incorporación de al menos dos textos: “El Aleph” y “Los dos reyes y los dos laberintos” (*El Aleph*, 1949). Como se recordará, en este último relato se narra el intercambio de dos laberintos que exhiben órdenes diversos: el que ostenta el rey de Babilonia, un “laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros” (Borges, 1984, p. 580) –podría decirse, inventado por la civilización–, y el que devuelve el rey de Arabia, el laberinto “salvaje” del desierto: “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer” (Borges, 1984, p. 580). Será precisamente allí donde el rey de Babilonia encuentre su muerte, al igual que el explorador inglés del argumento saeriano cuando muera de hambre y de sed en el desierto argentino. El relato de Borges termina con la siguiente imploración: “La gloria sea con Aquél que no muere” (1984, p. 580), que Saer (2004, p. 205) reescribe para rubricar el fracaso de Blackwood:

<sup>9</sup> En los relatos expedicionarios la enunciación está atravesada por la tensión entre individualidad y Estado. Por momentos la voz narradora que cuenta en tercera persona los avatares del extravío de Blackwood aloja su discurso en primera: “Sé que avancé      la Compañía desde Londres      sabe que caminé” (Saer, 2004, p. 203). Sin embargo, el relato dramatiza la progresiva e inevitable separación entre sujeto y racionalidad utilitaria, cifrada primero en la opacidad de la conciencia “perpleja” del personaje, y más tarde, al finalizar el relato, a partir de la traducción al español de su nombre inglés.

<sup>10</sup> En *Wanderlust*, Solnit (2015, p. 20) advierte: “El ritmo del caminar genera un tipo de ritmo del pensar y el paso a través de un paisaje resuena o estimula el paso a través de una serie de pensamientos”.

<sup>11</sup> En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari distinguen entre el espacio “liso” y el “estriado” y advierten sobre sus combinaciones y pasajes, especialmente significativos para el desierto, la estepa, el mar o los hielos, sujetos a fuerzas de estriaje y alisamiento. Por un lado alertan sobre la “heterogeneidad de base que forma el espacio liso” (2002, p. 496) y sobre su carácter intensivo, sujeto a las fuerzas materiales (vientos, ruidos) y a las cualidades táctiles y sonoras, y destacan su pertenencia a los “valores rítmicos y no [a] una armonía-melodía” (2002, p. 496). Interesa precisamente pensar, en relación con “El viajero”, el ritmo irregular que dibuja la prosa en contigüidad con el territorio de la llanura, así como también los “intervalos” que detienen la marcha sobre la superficie: “tanto en el espacio liso como en el estriado existen paradas y trayectos; pero, en el espacio liso, el trayecto provoca la parada; [...] el intervalo se apodera de todo” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 487).

Gloria  
A los viajeros ingleses y sobre todo  
Gloria  
A Jeremías Blackwood que no dejó ni rastro de su viaje

El desierto convertido en laberinto por la potencia de sus atributos naturales se impone al de Babilonia, vinculado en "El viajero" con la ciudad de Londres. Después de caminar extraviado durante cinco días, Jeremy Blackwood atisba en un sueño la siguiente visión:

Al alba únicamente el sueño se desplegó un abanico fosforescente  
vio Londres flotando luminada como una catedral transparente Londres  
ladrillos rojos el ruido de los coches de los caballos resonando sobre el empedrado  
gritos de comadres de ventana a ventana mercados [...] la música de las  
tabernas y de los mendigos ciegos elevándose por encima de la muchedumbre  
(Saer, 2004, p. 204).

Esa “visión inglesa” no alcanza a cobrar la dimensión “universal” del *Aleph* del relato de Borges, porque Saer concentra su atención en uno solo de los sintagmas que componen la famosa enumeración de imágenes: “vi un laberinto roto (era Londres)” (Borges, 1984, p. 595). A diferencia del monótono, silencioso y solitario territorio sudamericano, el *Aleph* imperial hace proliferar una serie de estampas visuales y sonoras que suspenden por un momento el padecimiento de Blackwood y lo devuelven a la vida urbana, bulliciosa y abigarrada. El viajero no llega al saladero, pero la exasperación sensorial y la “intensificación de la percepción” (Giorgi, 2014, p. 140) que este espacio produce conquista sus sueños y configura, como se verá a continuación, un áspero montaje de cuerpos difusos y “de contornos inciertos” (Giorgi, 2014, p. 137) como el que allí se despliega.

## El saladero “fuera de campo”

Aunque extraviado, el viajero quiere en efecto cumplir su tarea y llegar al saladero, y este espacio –tópico clave en los relatos de los *travel accounts*– tensa el territorio de la llanura hacia la zona urbana y semiurbana. Tres veces el espacio *estriado* de la ciudad (Deleuze y Guattari, 2002, p. 489) y del saladero quedan en el “fuera de campo” del desierto representado en el argumento saeriano:<sup>12</sup> mencionado como objetivo al cual se dirige Jeremy Blackwood; como

<sup>12</sup> Se hace aquí un uso “ampliado” de la noción de “fuera de campo”, en relación a lo que, permaneciendo potencialmente fuera de los límites del espacio representado, no deja de tensionarlo hacia sus bordes. Sin embargo, interesa también la *dimensión temporal* que le imprime a la imagen en la teoría de la cinematografía. En *El ojo interminable*, Jacques Aumont (1997, p. 25) advierte: “Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su medida temporal [...]. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente”. Como se ha repetido muchas veces, Saer escribe el “transcurrir inmóvil” a partir de la descomposición del movimiento y la “acumulación de breves instantáneas” sin memoria una de otra (Oubiña, 2011, p. 101). Sin embargo, en la imaginación territorial argentina (y en la imaginación saeriana que el argumento despliega), el saladero instala una temporalidad propia que insiste y tracciona el desplazamiento de los viajeros hacia un futuro de “progreso”. El “corte” que Saer le imprime a ese relato teleológicamente encauzado y el “cuadro” que

destino que efectivamente conocieron y describieron los viajeros ingleses que el texto de Saer reescribe (Bon Head y, como veremos, Hutchinson),<sup>13</sup> y en el sueño-visión que cierra el relato.

Como se adelantó, “El viajero” cuenta con una primera versión llamada “A los viajeros ingleses” (*Papeles de trabajo II*) en la que se alude más explícitamente a Thomas Hutchinson (1820-1885), médico, escritor y viajero anglo-irlandés que ofició como cónsul británico en Rosario a partir de 1862, y escribió folletos y libros a propósito de sus desplazamientos por el país, entre ellos *Buenos Ayres and Argentine Gleanings* (1865). De los diversos derroteros de Thomas Hutchinson, el borrador no conserva mucho más que su nombre (escrito ligeramente distinto: Tomas Hutcheson), porque a diferencia del personaje homónimo, el cónsul y explorador inglés –al igual que lo hizo Francis Bon Head– avanzó con eficacia por varias regiones del país y describió por extenso el funcionamiento de mataderos y saladeros. Se interesó además en la exportación de carnes argentinas a Inglaterra e implementó un nuevo sistema para su conservación.

“A los viajeros ingleses” (Saer, 2013) funciona como un boceto de “El viajero” y guarda con él importantes parecidos argumentales: también allí un viajero perplejo –pero de nombre diferente– se ha extraviado bajo la lluvia en un pajonal sonoro y monocromo con la ilusión de avanzar. Sin embargo, la forma difiere porque la prosa compacta no está interrumpida por los huecos del argumento publicado, y si bien se reitera el encuentro con la ceniza, Hutcheson intenta todavía darle cuerda al reloj, lo guarda y sigue caminando. A diferencia del final abierto e inconcluso del borrador, “El viajero” concluye con la muerte del personaje: las hojas cubren más de una vez el cuerpo del viajero inglés, como tumba vegetal y matérica, y sabemos “que no dejó ni rastro de su viaje” (Saer, 2004, p. 205).<sup>14</sup>

Aunque Saer conociera el resultado en general exitoso de las empresas de explotación y explotación comercial de los viajeros ingleses, la selección rigurosa de la escena deja fuera el saladero, espacio central en las diversas declinaciones de la imaginación territorial nacional y condensador de tensiones fundantes. Como se sabe, desde sus inicios, la representación de saladeros y mataderos estuvo vinculada a la racionalidad espacial y temporal que caracterizó tempranamente su organización y descripción (Kohan, 2006), como puede observarse en el “saber táctico” del croquis que inaugura el discurso del narrador de “El matadero” de Esteban Echeverría (Kohan, 2006, p. 175), o los animados cuadros que ofrecen en sus textos Hutchinson y Bon Head. Sin embargo, ese “fuera de campo” del saladero como destino no alcanzado en el texto de Saer, podría pensarse en vinculación a las “ficciones del desplazamiento” que Giorgi (2014, p. 138) identifica en algunos textos contemporáneos que “ponen

---

ofrece a cambio, obsesivamente centrado en el extravío del agente inglés, suspende momentáneamente el éxito de la empresa colonial.

<sup>13</sup> Bon Head también describe el sangriento espectáculo del matadero y reitera los tópicos conocidos. Cfr. el capítulo “La ciudad de Buenos Aires” de *Rough notes*.

<sup>14</sup> Entre el blanco enceguecedor y el negro entre los que se disuelve “la continuidad articulada de lo que tomamos por realidad” en varios relatos de Saer (Dalmaroni, 2011a, p. 103), el escritor privilegia en “El viajero” el valor intermedio del gris, presente tanto en el cielo lluvioso como en la ceniza, reiterados lo largo del relato. El “gris parejo monótono” (203) acompaña la opacidad del personaje, “la comprobación serena — la desesperación fría — la perplejidad” (202), y a su vez contribuye a erosionar los contrastes que harían más perceptible al mundo en sus diferencias. La hoguera, originalmente encendida con la esperanza de que alguien pudiera divisar su resplandor, se convierte en pasta húmeda, y la ceniza parece anunciar, en su futura dispersión, el destino fúnebre del viajero.

los mataderos en movimiento".<sup>15</sup> Se trata aquí, por el contrario, de desmontar la ilusión del desplazamiento, y de ensayar en ese paréntesis de búsqueda infructuosa nuevos contactos, ya no entre *bios* y *zoe* –entre las vidas protegidas y las vidas eliminables de los hombres y animales que desbordan el espacio aislado del matadero (Giorgi, 2014)–, sino entre el cuerpo de Jeremy Blackwood y la tierra agujereada del pajonal sudamericano: recordemos que en el cuento de Echeverría también es la tierra barrosa la que detiene la caminata y los cálculos del inglés (Kohan, 2006, p. 183).

Por último, y otra vez, “fuera de campo”, la lógica de la violencia y de la circulación del capital insiste en el sueño del mercado inglés: “pirámides truncas de tomates      pescados blandos blancos abiertos como mujeres      cangrejos todavía vivos arrastrándose [...] reses rojas impudicas descuartizadas      prostitutas mostrando sus senos manchados de pecas” (Saer, 2004, p. 204). Aunque desplazado y doblemente inalcanzable, el argumento repone como visión el amontonamiento de cuerpos vulnerables y consumibles que se mueven y exhiben en el umbral entre vida y muerte.

## Un profano en el desierto: la llanura con agujeros

Son agujeros profundos, de amplia entrada, muy juntos [...]. En regiones en las que, hasta donde alcanza la vista, la llanura se muestra tan tersa y bien nivelada, [...] estos montículos aparecen como manchas oscuras sobre la verde superficie. Son las únicas irregularidades que atraen la mirada y constituyen un detalle importante del paisaje

Hudson

Habría que tener en cuenta otros espacios: el espacio agujereado, cómo comunica de manera diferente con el liso y con el estriado

Deleuze y Guattari

<sup>15</sup> La figura del matadero oscila bajo dos modos distintos en *El río sin orillas*. Por un lado, como figura asociada al “exterminio masivo de animales” desde los primeros tiempos de la explotación ganadera, para lo cual Saer (2003, p. 172) cita un fragmento de la crónica de Fray Pedros (*Las vaquerías*) que reitera los tópicos de la desmesura y la violencia, así como el aprovechamiento económico de la empresa. Sin embargo, más allá de esta referencia “esperable” en una historia del Río de La Plata, interesa la apropiación autobiográfica que el escritor realiza de la imagen del ganado en su desplazamiento por la llanura. En efecto, aquí Saer (2003, p. 76) evoca el clima de terror que experimentó en uno de sus regresos al país en 1976, y cuenta que durante una parada de descanso en su viaje desde Buenos Aires a Santa Fe pudo recobrar un sentido de familiaridad con el paisaje natal a partir de los recuerdos que le despertó un camión de ganado: “y el olor a bosta, los mugidos y el tumulto animal de las vacas apretujadas en el camión me instalaron, de golpe, en esa sensación [...] de pertenencia que venía negándose desde hacía una semana”.

Como se anticipó, en *El río sin orillas*, más de veinte años después de la publicación de *La mayor*, Saer (2003, p. 120) condensa el argumento de “El viajero” para incorporarlo en una serie más extendida de extraviados en la Llanura: “en los siglos pasados más de un viajero, víctima de la ilusión de avanzar, giró en redondo durante días hasta que lo voltearon el cansancio, el hambre y la sed”. Al conocimiento infinitesimal de la Llanura de rastreadores y baqueanos se opone el desconocimiento del explorador perdido en el desierto, “profano” como el narrador-espectador de otro de los argumentos del libro, “Pensamientos de un profano en pintura”.<sup>16</sup> En este último relato el narrador confiesa el extraño interés que siente por los marcos y los espacios en blanco que quedan entre cuadro y cuadro, y dice preferir los retablos y el Vía Crucis, géneros de marcado carácter narrativo que subrayan la potencia de la pared vacía:

No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de lo indeterminado. [...] Al marco le debemos la perspectiva, perfiles perfectos, y la victoria más sorprendente de la pintura, la abstracción concreta (Saer, 2004, p. 174-175).

Más adelante, el mismo personaje compara el lenguaje pictórico y el verbal: “¿Cómo explicarles una cosa semejante a mis amigos pintores? Todo cuadro se me presenta como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida. La palabra cortada también puede servir, como cuando la usamos para decir que se corta el vino con agua” (Saer, 2004, p. 175). En efecto, el marco apresa el verosímil figurativo y los protocolos de su resolución en el fondo de lo indeterminado que siempre amenaza en la imaginación saeriana, ya como el blanco enceguecedor de la pared o el negro de la noche que cierra el relato. También en “El viajero” el intervalo blanco de la hoja compromete el discurrir de la prosa –y el avance del viajero–: la palabra que se *corta* no se “diluye” ni se atenúa, como en el símil utilizado por Saer, sino que efectivamente se detiene en lugares inesperados e indica, precisamente, el *no saber*. Si para el “profano en pintura” la lógica narrativa y realista del Vía Crucis *cae* entre cuadro y cuadro, para el viajero es el género del “paisaje” el que nunca llega a formularse en el territorio monocromo y uniforme de la Llanura:<sup>17</sup> “el hecho de dar vueltas en redondo sin poder encontrar un punto de referencia un rancho un árbol [...] hasta el horizonte gris parejo monótono” (Saer, 2004, p. 202-203). En el desierto laberíntico y vacío se vuelven imposibles las coordenadas espaciales y estéticas (figura-fondo; arriba-abajo; adelante-atrás) que permitirían ordenar el territorio como paisaje. “El viajero” radicaliza en cambio las percepciones que despierta su materialidad: la descripción óptica de las superficies, pero sobre todo su densidad táctil y auditiva, exacerbada durante el transcurrir de la noche: “Un chasquido seco terminando en una especie de deslizamiento al volver hacia atrás las hojas desplegaban ese sonido y lo hacían cimbreante y resonante” (203).

“El viajero”, a la vez que *desrealiza* lo nacional y desarticula uno de sus tópicos predilectos, el de la libertad y el avance infinito en la Llanura, recupera sin embargo otra imagen local a partir de una referencia menor y oblicua al mundo animal, en la alusión velada a los

<sup>16</sup> Para un desarrollo sobre *La mayor* como libro pictoricista, cfr. “Los aros de acero de la sortija” de Miguel Dalmaroni.

<sup>17</sup> En su análisis de “Paramnesia”, Rodríguez (2010, p. 25) advierte una operación similar y observa que allí cae la mirada realista del paisaje, porque “un paisaje devuelve la mirada [...] se abre como un cuadro o una página ante la razón descriptiva de un ‘yo’ que reconoce el terreno a partir de convenciones estéticas”.

agujeros de las vizcacheras. Esa superficie desgarrada producida por las galerías subterráneas de las madrigueras amenaza el avance de los viajeros y el desarrollo de la industria agrícola. En efecto, así como el caballo es vector de movimiento y velocidad y, es para Saer (2003, p. 78) “aquel que convirtió el magma informe en paisaje”, la vizcacha, el animal más común en las pampas (Hudson, 2010, p. 229) es quien traza otros caminos, complicando los anteriores, desacelerando la marcha y desajustando la idea de propiedad, por lo cual los estancieros han llevado adelante “una gran guerra de exterminio [en su] contra” (Hudson, 2010, p. 229).<sup>18</sup> En efecto, como advierte Rodríguez (2010, p. 17): “todo aquello que no se deja inscribir en circuitos de producción o de consumo, debe ser exterminado”.

Se trata, en efecto, de una imagen residual de la llanura que el progreso del desarrollo agroganadero y el alambrado de los campos relegó a un puñado de escritos. Sin embargo, ¿sería posible encontrar, en el archivo de la tradición, alguna representación visual del pajonal agujereado de “El viajero”? En “Imágenes para el desierto argentino”, Laura Malosetti Costa y Marta Penhos (1991) trazan una historia de la iconografía de la pampa. Advierten que la representación pictórica del paisaje pampeano estuvo ligada, en sus inicios, a las escenas costumbristas y pintorescas bocetadas por los artistas viajeros (Emeric Essex Vidal), y al drama de atravesar y poblar el desierto y enfrentarse con los indios (Rugendas, Prilidiano Pueyrredón, Aguyari, Blanes, Della Valle). Más adelante, a partir de fines del siglo XIX, y una vez apropiada como paisaje y conjurada su temible otredad, la pampa dejó de ser solo un escenario para volverse protagonista de las imágenes, y cautivar con su aspecto sublime (Sívori, Guido, Gambartes, Policastro, Semino). Posteriormente, nuevos artistas recuperaron el tópico de lo incommensurable a partir de un lenguaje que tendía a la abstracción y radicalizaba la presencia de cielos, tierra y horizonte (Ocampo, Suárez, Bedel y Berni, entre otros).

*Pampa, ciudad, suburbio*, la exposición curada por Laura Malosetti Costa para la Fundación OSDE (2007) permitió condensar algunos nuevos derroteros de la plástica y reunió fotografías, mapas, grabados, pinturas, instalaciones y esculturas alrededor de una serie de paisajes nacionales, esta vez más acotada a las tensiones entre la llanura pampeana y la ciudad de Buenos Aires. En la sección correspondiente a la “pampa” se incluyó una parte dedicada a los “Pastizales”. La insistencia del pajonal del argumento saeriano bien podría dialogar con algunas de las producciones de Travnik, Macchi y Bedel reunidas en esa última sección.<sup>19</sup> Sin embargo, una imagen sigue faltando: la *llanura hecha de agujeros* no parece tener correlato

<sup>18</sup> Por su carácter representativo de la pampa y a la vez “exótico” a la mirada de los extranjeros, la vizcacha reúne una serie de tensiones alrededor de la vida rural y “primitiva” de las llanuras, el evolucionismo darwiniano y la acelerada transformación agroganadera. Importantes escritores naturalistas que Saer leyó se ocuparon de ella, entre ellos Charles Darwin y William Henry Hudson, autor de la “Biografía de la vizcacha” (*El naturalista en el Plata*, 1892). En este artículo, Hudson elogia su inteligencia, sus hábitos comunitarios, las relaciones que guarda con múltiples especies y la asombrosa arquitectura subterránea de sus madrigueras, y la reconquista “como patrimonio americano” (Gómez, 2009, p. 60) ante el desdén de otros naturalistas que la consideraban un animal inferior, y ante la guerra de exterminio que estaba sufriendo en América a manos de los estancieros.

<sup>19</sup> En la descripción de la sección “Pastizales” se advierte que los artistas bajaron el punto de vista para mirar a los pastizales de frente y de cerca “y a partir de su multiplicación aproximarse al infinito o detenerse en la contemplación de sus formas” (Malosetti Costa, 2007, p. 128). También en el texto de Saer esa detención sobre la materia proliferante y sonora agiganta los pastos y revela su evidencia perturbadora. Además de la serie *Claromecó*, de Juan Travnik, Malosetti Costa reúne también a Jorge Macchi y Jacques Bedel, que exploraron la potencia y las expectativas culturales alrededor del pastizal, y la relación entre palabra e imagen, en *Citas y Radiografía de la pampa*, respectivamente.

(todavía) en la imaginación pictórica nacional, aunque insista como apunte pragmático o nostálgica evocación en la memoria escrita de viajeros y naturalistas. Capaz de perturbar a la vez la superficie tersa de la llanura y el discurso homogéneo de la prosa, y de dotar de espesor la tierra: una imagen bifurcada que abre en potencial una *t(r)opografía* nueva para el desierto,<sup>20</sup> en el que otra vez sea posible caer y extraviarse.

## Referencias

- ABBATE, Florencia. *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim, 2014.
- ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. Una arqueología literaria del espacio argentino. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ARCE, Rafael. Imaginación material y tropismos. Acerca del vínculo entre Juan José Saer y Nathalie Sarraute. *Anuari de Filología*, Barcelona, n. 5, pág. 1-19, octubre de 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1344/aflm2015.5.1>. Disponible en <https://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/AFLM2015.5.1>. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- AUMONT, Jacques. *El ojo interminable*. Cine y pintura. Traducido por Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1997.
- BON HEAD, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*. Traducido por Patricio Fontana y Claudia Román. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Los dos reyes y los dos laberintos y El Aleph. En: BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Círculo de lectores-Emecé, 1984, p. 580 y 588-598. (Obras completas, 1).
- DALMARONI, Miguel. Lo incalculable. Saer en la escuela argentina. Otra parte. *Revista de artes y letras*, n. 18, 2009, p. 46-50.
- DALMARONI, Miguel. La mayor (1976). Los aros de acero de la sortija. En: RICCI, Paulo (comp.) *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011a, p. 83-106.
- DALMARONI, Miguel. El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Venezuela, v. 18, núm. 36, pág. 81-101, ene-junio de 2011b. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeInvestigacionesliterarysculturales/2011/vol19/no37/4.pdf>. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Traducido por José Velázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. 5. ed. Valencia: Pre-textos, 2002.

<sup>20</sup> Andermann (2000, p. 18) distingue dos concepciones de nacionalidad vinculadas a representaciones espaciales: entre el avance voluntarista sobre el desierto “despojado de huellas culturales”, posible gracias al discurso *topográfico*, y la asimilación culturalista y “espiritual” de los otros amenazantes y la elaboración afirmativa del “ser nacional” a partir de los recursos de la *tropografía*: “memorias de espacios convencionalizadas en [...] figuras e imágenes retóricas”. Una conversión que fue posible gracias al alambrado, cuando el antiguo paisaje rural y sus habitantes desaparecieron como sujetos históricos para convertirse en patrimonio literario y mítico de la nación. Restituir a la imaginación una tierra con agujeros, previa a la domesticación del pastizal, podría acaso volver interrogar esa dirección identificada por Andermann.

- FONTANA, Patricio; ROMÁN, Claudia. Estudio preliminar. La leyenda de la cabeza galopante. Correrías sudamericanas del capitán Francis Bon Head (1825-1826). En: BON HEAD, Francis. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*. Traducido por Patricio Fontana y Claudia Román. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007, p. 5-31.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Animalidad, cultura, biopolítica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GÓMEZ, Leila. Hudson: el gran primitivo. En: GÓMEZ, Leila. *Iluminados y tránsfugas: relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, p. 39-72.
- HUDSON, William Henry. La biografía de la vizcacha. En: HUDSON, William Henry. *El naturalista en el Plata*. Traducido por María Magdalena Briano. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2010, p. 229-247.
- HUTCHINSON, Thomas J. *Buenos Aires y otras provincias argentinas*. Traducción de Luis V. Varela. Buenos Aires: Huarpes, 1945.
- KOHAN, Martín. Las fronteras de la muerte. En: LAERA, Alejandra y Martín Kohan (comps.). *Las brújulas del extraviado*. Para una lectura integral de Esteban Echeverría, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 171-203.
- LAERA, Alejandra. Territorios anegados por la imaginación. En: VILLA, Javier. *Una historia de la imaginación en Argentina*. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019, p. 47-53. Disponible en: <https://museo-moderno.org/libros/una-historia-de-la-imaginacion-en-la-argentina/>
- MALOSETTI COSTA, Laura y Marta PENHOS. Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En: III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, Buenos Aires: CAIA, 1991, p. 195-204.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007. Disponible en [https://issuu.com/nirbhe/docs/\\_pampa\\_ciudad\\_y\\_suburbio](https://issuu.com/nirbhe/docs/_pampa_ciudad_y_suburbio). Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- MARANGUELLO, Carolina (2018). *Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer* (Tesis de Doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71549>.
- MARANGUELLO, Carolina (2021). Desierto y predicción material en La ocasión de Juan José Saer. *Revista Chilena de Literatura*, n. 103, p. 555-577. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/64005>. Consultado el: 23 de mayo. 2024.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes*. Modos de lo extremo en la literatura y el cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Literatura y transculturación. Traducido por Ofelia Castillo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno*. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- RODRÍGUEZ, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- SAER, Juan José. *El río sin orillas: tratado imaginario*. 5. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- SAER, Juan José. Pensamientos de un profano en pintura, El intérprete y El viajero. En: SAER, Juan José. *La mayor. Cuentos completos*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 174-5, 177-179, 201-205.
- SAER, Libros argentinos. En: SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 189-196.
- SAER, Juan José. La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina. En: SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, p. 17-29.
- SAER, Juan José. A los viajeros ingleses. En: SAER, Juan José. *Papeles de trabajo II. Borradores Inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013, p. 24-27.
- SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust. Una historia del caminar*. Traducido por Andrés Anwandter. Santiago de Chile: Editorial Hueders, 2015.